في المعركة والثقافة

حين تقاتل الكلمة يكون للسيف اثره في الضرب حيث يرود ويجود وحين تغني الكلمة من اجل الوطنية العادلة تكون قد تنسمت شواهد التاريخ الثري والحاضر الوضاء وحين يكون القلم عند مستوى مسؤولياته الوطنية والفكرية ازاء مجتمعه تبنى معالم جديدة في حركة الثقافة.

لقد واجه المثقفون العراقيون معارك الامة العربية الكبرى في فلسطين والجزائر وسائر انحاء المغرب العربي ومعركة السويس وحرب حزيران وحرب تشرين بعطاء ثري وخصب وكانوا في صفوف المثقفين العرب الامامية للدفاع عن استقلال الوطن العربي وعن حريته ودرست تأثيرات المعارك القومية الكبرى على الادب العراقي في عدة مظان ودراسات وحين بدأ العدوان الايراني على القطر العراقي ومن خلاله على الوطن العربي لم يكن المثقف العراقي الا في مقدمة الصفوف المدافعة عن الوطن وعن كل ذرة رمل فيه لا بالكلمة وحدها بل بالبندقية فقد خاض الكثير من المثقفين تجربة القتال سواء في صفوف القوات المسلحة او الجيش الشعبي ونتج عن ذلك مئات الاثار الادبية في مختلف صفوف الابداع.

ومن داخل الجبهة الساخنة تبرعمت اقلام جديدة كتبت تجاربها الادبية لاول مرة ووجدت من اجهزة الثورة الثقافية الرعاية والدعم الكبيرين حيث كانت نتائج المسابقات الثقافية تعبيراً عن نوع جديد من الادب الذي يكتب ومن الاقلام التي تتجدد تجربة والاقلام التي تمارس مسؤولية الكتابة الابداعية عن الوطن لاول وهلة. ومثلما كشفت معركتنا العادلة عن قدرة مضافة للمقاتل العراقي والعربي كشفت المعركة ايضا عن نضج في تجربة الكلمة المقاتلة التي تسلقت ذرى الابداع بشرف ومجد وريادة.

ان الملف الذي تنشره (الاقلام) في هذا العدد عن (المثقفون والحرب) الذي جاء كاسهامة اولى من الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي يجسد جانبا من تجربة المثقف الادبية على صعيد القصة والرواية وقد جاء مزودا اساسا بتجربة المعايشة الصميمية بين البندقية والقلم. البندقية وسيلة للدفاع المباشر والعملي عن الوطن والذود عن كرامته والقلم كنص ابداعي يجسد ما فعلته البندقية في عملية الصياغة الجديدة للوطن وهو يخوض منذ اكثر من ثلاث سنوات معركة من اكبر المعارك القومية في التاريخ الحديث دفاعا عن الوجود وعن المبادىء.

وعندما يجلس المؤرخون يوما لتقليب اوراق الحرب يكون للدارس الادبي دوره الكبير في تأكيد القيم الجديدة التي صنعتها اللغة المشرفة لقادسية العرب الجديدة، قادسية صدام ويومها لن ينكر التأريخ دور المثقف العراقي في هذه المعركة الكبيرة الماجدة بل سيشير الى تلك الاقلام الشجاعة بما تستحقه من خير ومن تقدير فقد دافعت عن الوطن واعطته بسخاء كما يستحقه من عطاء ومن بطولة ومن ابداع.

رئيس التحرير

المثقفون والحرب

الحلقة الدراسية الاولى لاتحاد الادباء والكتاب

افتتحت، في قاعة الرباط صباح ١٤ ايلول الماضي الحلقة الدراسية الاولى لاول منهاج ثقافي يقوم اتحاد الادباء والكتاب في القطر العراقي باعداده ويتناول موضوع «المثقفون والحرب».

في الجلسة الاولى القى الامين العام للاتحاد الدكتور محسن الموسوى كلمة اشار فيها الى اهمية هذا الموضوع وضرورة استمرار الاتحاد في مواصلة نشاطه الثقافي، ثم ارتجل السيد معاذ عبد الرحيم مدير عام دائرة الشؤون الثقافية كلمة قصيرة اكد فيها على ضرورة التعاون بين الاتحاد ودائرة الشؤون الثقافية في وزارة الاعلام.

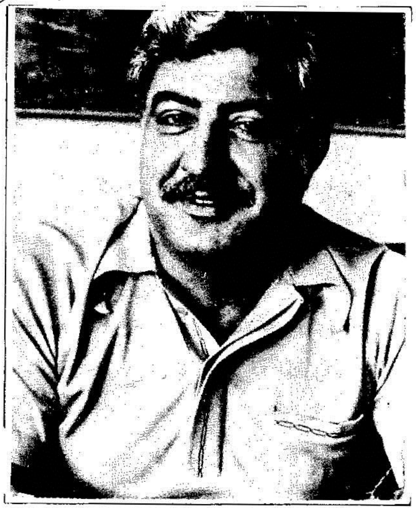
وبعد استراحة قصيرة القى الدكتور محسن الموسوي دراسة نقدية عن . . الحرب والنتاج القصصي العراقي، اشار فيها الى ان قصة الحرب اصبحت ظاهرة ادبية بعد ان كانت شبه معدومة قبل الحرب. وتحدث في المحاضرة، من خلال النماذج القصصية، عن المراحل التي قطعتها القصة خلال السنوات الثلاث الماضية من العدوان الايراني، مبينا فيها بعض الاسس التي اعتمدها الكتاب في فنهم.

وبعد ان انهى الدكتور الموسوي، مداخلته قدم كل من كتاب القصة: احمد خلف وعبد الستار ناصر ومحمد عبد المجيد، ووارد بدر السالم شيئا من تجربتهم في كتابة قصة الحرب، وركز كل منهم على وجهة النظر التي رآها مناسبة لمثل هذا الموضوع المهم.

قدم هذه الجلسة الدكتور علي عباس علوان، وادارها الاستاذ سليم عبد القادر السامرائي.

هذا، وواصل اتحاد الادباء برنامجه الثقافي (المثقفون والحرب) فعقد جلسة دراسية اخرى في مساء نفس اليوم. ادارها الناقد باسم عبد الحميد حمودي، وفي مقدمة الجلسة قدم حمودي الاستاذ جبرا ليتحدث عن رواية الحرب في كلمة يجدها القارىء في مكان اخر. ثم القى عدد من الروائيين شهاداتهم حول كتابة رواية الحرب وهم الاساتذة عادل عبد الجبار وعبد الخالق الركابي وعائد خصباك، والقى بعد ذلك الاستاذ عبد الستار طاهر شريف مداخلة عن القصة الكردية والحرب وجرت بعد ذلك مناقشات مستفيضة حول تجربة ادب الحرب.

في صباح ١٥ ايلول عقدت جلسة ثالثة ادارها الناقد الاستاذ عبد الجبار داود البصري تحدث فيها الاساتذة ياسين طه حافظ وغازي العبادي و د. سعدون الزبيدي عن تجربة ادب الحرب في العالم ثم ادلى القصاصان المقاتلان محسن الخفاجي ومحسن حنيص بشهادتين في ادب الحرب واختتمت الحلقة الدراسية ببرقية وجهها المشاركون الى الرئيس القائد صدام حسين .



يسر الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي ان يقيم ندوته الفكرية الاولى في هذه الحلقه الدراسية عن موضوع مهم وخطير هو موضوع ـ المثقفون والحرب . ولقد كانت فكرة المكتب التنفيذي والاتحاد عموماً اقامة حلقات دراسية متخصصة تطرح مجموعة من القضايا التي يعانيها المثقف العراقي في سبيل تعميق جوانب مختلفة في حياتنا الثقافية للوصول دون ضجيج الى نتائج قد تكون بسيطة الا انها تشمل الواقع وتشمل هموم وتطلعات وآمال المثقف في القطر العراقي . . وهذه الندوة الاولى التي تقام في هذه الفترة التي يقصد منها محاولة فهم جوانب المعركة والحرب وشهادات مجموعة من المبدعين لاسيما في القصة والرواية .

ايها الاخوة :

يتم افتتاح الجلسة الاولى بكلمة السيد الامين العام للاتحاد الدكتور محسن الموسوي بالاضافة للسيد مدير دائرة الشؤون الثقافية الاستاذ معاذ عبد الرحيم ثم تعقب هذا استراحة ثم تبدأ الحلقه الدراسية الاولى وسيكون موضوعها ـ الحرب في الانتاج القصصي العراقي ـ وسيدير الجلسة الاولى الاستاذ سليم عبدالقادر السامرائي مع الاستماع الى مجموعة من شهادات المبدعين في مجال القصة والرواية .

ايها الاخوة :

ان النص الابداعي الذي تأثر بروح الحرب ليس بالضرورة ان يكون نصاً مباشراً مصوراً تصويراً ميكانيكيا لحياة الحرب هناك حياة اخرى شكلتها الحرب انها حياة العراقيين وهم يدافعون عن تراب الوطن وعن قداسة هذا التراب، ان هذه الحياة التي تتشكل من الحزن والفرح والأسى ولقاء الاحبة في الرجوع من الجبهة والعودة الى الجبهة وما يتيح هذا من حياة كبيرة وواسعة ومتعددة في قنوات معيشة العراقيين، كلها كانت منصبة في نصوص الابداع الادبي . . اما الحياة التي تتشكل مع الحرب والتي تكون الحرب سبباً في تشكيلها . هذا هو النص الابداعي الذي يطرح الان بعد مرور ثلاث سنوات من هذه الحرب التي هي حرب مقدسة من اجل الوطن . . .

د . علي عباس علوان

الأمين العام لأتحاد الأدباء والكتاب



[كلمة الافتتاح التي القاها د. الموسوي. الامين العام لاتحاد الادباء والكتاب في القطر العراقي، في الحلقة الدراسية التي عقدها الاتحاد بعنوان «المثقفون والحرب» يومي ١٤ و١٥/ ٩/ ١٩٨٣، في قاعة الرباط]

يسر الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي ان يعقد الحلقة الاولى من برنامجه الثقافي، المقام بعنوان (المثقفون والحرب) .

وإذ يختار الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي هذا العنوان لنشاطه الثقافي، فلأنه يريد التأكيد على دور المثقف الفاعل والخطير في معارك الامة المصيرية والتي تأتي قادسية صدام المجيدة بين ابرزها اهمية وأثرا .

فدور المثقفين يفهم في سياق كونهم الطلائع الواعية في المجتمع اي الطلائع القادرة على التعبئة والتأثير والنفوذ والانتشار وتوجيه الرأي وفضح طبيعة المؤامرات التي تحاك ضد الوطن بأسره . إذ أصبح واضحا إن الاطراف المتآمرة لم تلجأ الى تشجيع

العدوان الايراني الا بعدما استكملت سلسلة مقومات اخرى أهمها ان توجد محاور العدوان وتبلور نشاطاتها وتوحد جهودها من جانب، وتبث روح الشقاق والفرقة داخل الوطن من جانب اخر.

وهكذا جاء العدوان على العراق بعدما اصبح واضحا انه كسر طوق الاحتكارات الاجنبية واختط لنفسه سياسة مستقلة وحاز على دعم مختلف القوى العالمية وتأييدها وجاء العدوان بصفته حلقة اساسية تتوج سلسلة حلقات اخرى برز في تنفيذها العدو الصهيوني سواء من خلال سعيه المستمر لتعويق تقدم العراق العلمي والنضالي او شل حركة المقاومة وتصفيتها او التنسيق العلني في مشاريع التسليح مع العدو الايراني.

وهكذا، جاء العدوان على العراق ضمن تحرك واسع يستهدف تمزيق الوطن العربي، وايقاعه في صراعات دموية وتناقضات لا تحول دون توحده حسب، بل وبعثرة جهوده ومشاريعه، بما يهدد الوطن ارضا وشعبا وثقافة.

وبقدر تعلق الامر بالمهمة الثقافية ليس غريبا ان تتكرر الصيحات الداعية الى الانكسار والهزيمة وروح الاحباط كلما اشتد العدوان وتعاظمت الهجمات المضادة.

انه هذا الواقع، الذي يدعونا اليوم الى تأكيد اهمية المشاركة الثقافية في زمن الحرب، حيث يصبح صوت الاديب صوت نبوءة محذرا مما يضمره الحاضر والمستقبل، جاهرا بما يعرف عن المكائد والمؤامرات التي تستهدف انسان هذا الوطن، داعيا الى المواجهة الحازمة والرد على اساس ان خلاص الوطن لايتحقق دون وعي لازم ومشاركة جماهيرية واسعة في التصدي والرد.

لقد قدم ادباؤنا في العراق مساهمات ثقافية تستحق الاطراء، وشاركوا بقدرات مختلفة، بحماس واخلاص، بحيث تأتي ندوات الاتحاد المتخصصة مكرسة لتوثيق هذه المساهمات وتعزيز سماتها الايجابية البارزة، وتأشير الهنات التي لاتخلو منها اية مسيرة، ما دامت تعتمد المبادرة والفعل.

وضمنا، لابد ان نعرب عن تقديرنا لرحابة صدر اغلب مثقفينا ازاء نزعة الحوار والجدل الدائر، الذي همه ان يغني ويفيد ويكرس الظواهر الثقافية المقاتلة.

لقد اصبحت اغلب هذه المساهمات بعضا من الثقافة الجماهيرية اليومية، يطلع عليها المقاتل في الميدان والمواطن في موقعه، ويتفاعل معها، وهي لهذا السبب، تدعونا الى تأملها ودراستها، والحرص على ماهو ايجابي فيها.

وعندما تصبح بعض افاق الثقافة الادبية المعنية بالحرب متاحة امام جمهور واسع من خلال وسائل الاتصال المختلفة، فانها تكون قاعدة من قواعد الثقافة العامة المتيسرة امام الجمهور.

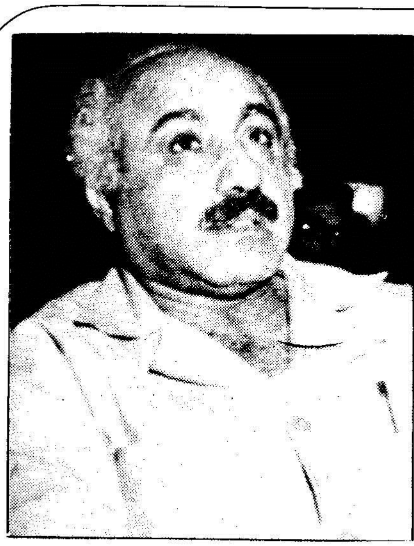
ونحن في هذا المجال. لابد ان نتذكر بأكبار مقولات الرئيس القائد صدام حسين بصدد فعل الكلمة ودورها البالغ وهي تلتقي بالبندقية في فوهة واحدة.

كما لابد ان نتذكر قول سيادته بشأن دور الثقافة العامة، (فأي اختصاص لايستند على ثقافة عامة يبقى اقل دورا في قيادة الحياة) ولتكن هذه الكلمات النيرة نبراسا امامنا في تأكيد اهمية الثقافة العامة والمتخصصة وفعاليتها لاسيا في ظروف الحرب.

د. محسن الموسوي

مدير عام دائرة الشؤون الثقافية

- لقد فاجأني الدكتور محسن الموسوي ان القي كلمة بهذه المناسبة وما دامت هذه المناسبة في اطار جلسة عائلية للادباء، اعذروني واسمحوا لي بأن اروي لكم قصة قصيرة.... في عام ١٩٧٦ ذهبنا في وفد كبير الى وارشو وكان معنا الاستاذ عبد الستار طاهر شريف باعتباره وزيراً للمواصلات وعضواً في هيئة رئاسة السلم العراقي وعقدت لنا مقابلات، فعقد له لقاء مع مدير وكالة انباء وارشو، وعقد لي لقاء مع وزير المواصلات.. وحدث هناك التباس وعندما استوضحوا المترجم فقال ماذا اعمل انكما متشابهان وهكذا هي الحقيقة فالعربي والكردي يتشابهان في عراقيتهما تاريخاً وحاضراً كما هما الان بندقية واحدة في معركة قادسية صدام رويت هذه القصة على عادة الفلاح العراقي قبل ان يدخل الى موضوعه لاؤكد لكم بان دائرة الشؤون الثقافية هي صنو واخ لاتحاد الادباء



والكتاب في القطر وان عملنا المضني هو عمل واحد لا فرق

بينهما . . فاذا هناك تمييز فنحن نقول في دائرة الشؤون الثقافية الاخ الاصغر للاتحاد، ونحن نامل من اخواننا في اتحاد الادباء ان يرشدوننا ويوجهوننا الى الطريق الصحيح اذا مازل القلم او شذت الجملة فهذ العمل في مثل هذا الظرف يتطلب منا جميعاً التعاون والتآزر . . . . وما ادب المعركة الا انعكاس للمعركة ذاتها في مناقبها وقيمها واستبسال رجالها . . وما اريد ان اقول في هذه الكلمة الصغيرة، ان دائرة الشؤون الثقافية فيما تصدره من مجلات قد جسدت ادب المعركة ونشرته على الجماهير وان الشهادات التي ستسمعونها في هذه الندوة التي يقيمها الاتحاد كأول ندوة ونشاط من قبل هيئته الجديدة ستجدون هذا وان دائرة الثقافة قد أدت واجبها وهي تطمح الى الكثير الكثير لانها لازالت تعتقد وتؤمن انها ليست في المستوى مستوى الطموح وما طموحها الا بتآزر وتعاون جميع الادباء في القطر معها وارشاد هذه الدائرة التي هي منهم وأليهم وما هي الا صوتهم ونامل ان يكون هذا الصوت قوياً ليس في القطر وحسب وانما في جميع ارجاء الوطن العربي، اكرر تحياتي وتمنياتي للزملاء في الاتحاد ولي وطيد الامل باسم دائرة الشؤون الثقافية ان تنجح هذه الندوات والندوات الاخرى وشكراً.

معاذ عبد الرحيم

مداخلة د. محسن الموسوي

تحياتي لكم ايها الزملاء والزميلات . . وأود بأن اوضح ان هذه المحاضرة سوف لاتقرأ وانما سأحول مقاطع كبيرة منها الى حديث وذلك لانها الطريقة الوحيدة لشد انتباهكم رغم اني متأكد بأن هذا الانتباه قائم . وعن الحديث عن ظاهرة ادب القصة المعني بالحرب بدءاً لابد من اثارة التساؤل هل يمكن الحديث عن وجود ظواهر ثقافية فعلية اثناء الحروب ولابد ان استعين بأحد مؤرخي الادب البارزين وهو «فريد ريك هول» الذي كان قد اثار تساؤلاً مشابهاً من قبل وكان يقول في حديثه عن الحرب الاولى بأن الحرب ابعدت اشد الكتاب حدة وحساسية عن تعميمات ماقبل الحرب وعن العزاء الذهني ويقصد (وهذه ترجمة للمترجم) بالعزاء العذاب الداخلي المتعب اي الجماعة الذين التفوا حولها من امثال همنغواي وسكوت فيتز جيرالد وغيرهما كونوا ظاهرة كتابية تسمى ظاهرة ادب الحرب وظهرت لها مواصفات من اهمها هو الخروج عن المألوف في الطرح اي في العرف الادبي،كما نعلم توجد ظواهر ذوقية مستمرة ذات نمو متسلسل وفي بعض الاحيان تقود هذه الظواهر المستمرة الى ظهور تقاليد اي اتجاه او نمط نقدي معين يكون هذا مؤثراً على الكتابة بصورة عامة،اي مايسمى بالعدالة الشعرية ميزت كتابات عديدة وهذه العدالة الشعرية هي في القصة لابد ان ينال السلبي جزاءه في النهاية. هذه عدالة شعرية غير مبررة كما نعلم. بعدئذ عند ازدهار المدارس الواقعيهابعد ذلك،ولكن العدالة الشعرية تسمى تقليداً اي نمطاً كتابياً سائداً هو مايسمى بتسلط النظرية على الادب ففي الحروب عادة يلغي التسلط النظري على الادب (التسلط الذوقي السائد في المدارس) كأن مثلاً مدرسة زولا اثرت لمدة خمسين عاما فأكثر واستمر هذا الاثر، حتى جاءت الحرب الاولى فمزقت النزعة الطبيعية وحصلت نزعة جديدة لهذه النزعات في تناولها الموضوعات وكذلك في الاساليب ولهذا سوف تراني اتحدث عما اذا كان هذا الوضع قائماً فعلياً في تلك الكتابات اننا يجب ان نتأكد من صدق هذه الظاهرة او فشلها وبعد ذلك اذا وصلنا الى هذه النقطة نستطيع الحديث عن سمات هذا النجاح لكي نتحدث ايضاً بثقة عالية عن طبيعة الكتابة اية ظاهرة ادبية اي حصول ظاهرة ادبية محكومة بالنتاج اصلاً اي اذا تم الاطمئنان الى ان الانتاج الادبي العراقي في خلال الحرب قد ظهر بكثرة الوفرة فهذه ظاهرة اذن . كذلك يأتي التساؤل الاخر في فرز سمات هذه الظاهرة . ماهو الصائب فيها وما هو الخائب فيها ايضاً . في تقديري الشخصي من الصعب على الناقد وحتى على مؤرخ الادب في مرحلة قريبة جداً ان يتميز هذه السمات بدقة واضحة ولكن بأمكانه ان يتميز هذه السمات ويتأملها في حدودها الموضوعية . .

ماهي الحدود الموضوعية؟

هل توجد للكاتب العراقي تجربة في ادب الحرب من قبل، الذين يعنون بالادب العراقي يعرفون جيداً انه لا توجد تجربة من هذا النوع قبل هذه الحرب ، وفي الواقع فأن القصة المتميزة الوحيدة التي ظهرت عن ادب الحرب قبل حربنا المقدسة مع العدو الايراني كانت لأحمد خلف بعنوان (خوذة لرجل نصف ميت) وحصلت في حينها مناقشات حول هذه القصة التي تدور حول معارك العرب مع العدو الصهيوني وهنالك قصص اخرى عديدة ظهرت قبل حديثنا عن الظاهرة المقرونه بطبيعة الحرب التي دخلت عامها الرابع الان.

كانت هذه القصة متميزة لاسباب منها ان القاص لم يتعامل مع

موضوعه مباشرة وانما وظف طبيعة التجربة توظيفاً فنياً دقيقاً واستعان بمختلف الاساليب التي تعين العقل الذي يشكو من زمن جائر، عقل المتحدث في تلك القصة، طبيعة وضعه الذهني العام اعانته كمتحدث في توليد اساليب جديدة لطرح التجربة بفنية عالية، التداعي الحر لم يكن مفروضاً على طبيعة القصة ولم تسد نظرية نقدية على طبيعة الكتابة. نحن نتحدث عن الظاهرة من حيث الوفرة ومن حيث اصطدام الظاهرة بالتسلط النظري (مايسمى بالتسلط النظري بالادب) اي سيادة نظرية معينة كأن تكون المدرسة الواقعية بأحكامها الطبيعية فرضاً، كأن تكون المدرسة الواقعية بأساليبها النقدية وليس الطبيعية هذه نظرية وهذه النظرية تبقى مؤثرة لحين اصطدامها بظاهرة اخرى.

شهادات في قصة الحرب

لا اريد القول إن هذه الكلمات القليلة انما تعني تجربتي القصصية.. انها تطول إذا حكيت لكم تجربتي منذ البداية.. ولكنني احاول اختصار تجربتي مع قصص المعركة وهي فترة قصيرة جداً ازاء حياتي مع القصة القصيرة التي بدأت كتابتها منذ عام ١٩٦٣..

وايضاً..

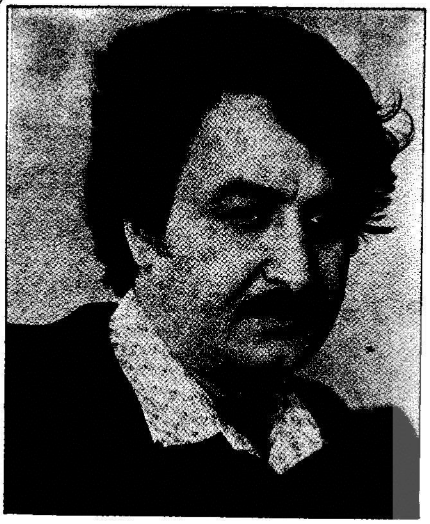
ليس من باب الاعتذار أن أقول ان التجارب لاتكتب حتماً بمثل هذه السرعة.. انها تحتاج الى وقت واعادة وذاكرة وشهود واصدقاء، وانا - كما أجد نفسي اليوم - بلا وقت بلا شهود وبلا ذاكرة وبلا أصدقاء حتى اعطي لكم التجربة كما كانت..

لذلك اكتفي بالقليل الذي اعرفه الآن والذي نشرت بعضه على صفحات.. الجرائد والمجلات

لكنني قبل الدخول في طرح شهادتي عن قصة المعركة احب ان اضيف الى معلومات كتابها: ان مانقوله ونكتبه اليوم في أحسن حالاته انما هو مجرد تعبير بسيط عن حالات اكبر وان أية قصة ناجحة في هذا الوقت انما هي نصر لكاتبها اذ استطاع ان يحقق نجاحها دون ان يتعكز على قول نسمعه هنا وهناك يردد أصحابه (ان التجربة لاتكتمل الا بعد سنوات على عيشها) وعساني اكون أكثر وضوحاً في أي نقاش لاحق..

انني في الماضي، أعني سنوات العمر التي مرت بين الكتب والسينما والسفر والتجارب اليومية، كنت أرى نفسي في كل كتاب وفي كل قصة وفي كل فيلم سينمائي، وفي كل راحلة جديدة وكل تجربة صعبة، كانت الحياة مزدحمة بالحالات والنماذج والتجارب والخيوط التي نبدأ منها كتاباتنا السابقة، وكان في داخل النفس رصيد أخر من الحالات والنماذج والتجارب الانسانية، لكنه يحتاج الى قوة كبيرة قادرة على ان تسحبه من اعماق النفس..

وعندما بدأت الحرب كان هناك الكثير مما خزنت النفس بين مساماتها وأوردتها، وأشعلت الحرب فتيل اليقظة فيها لتصحو من



سباتها وتستفيد من رصيدها السابق، تستعين بالخيال الجامح مرة ومن أخبار الشهداء مرة ثانية، لكن التجربة، أعني تجربة دخول الحرب، غطت على رصيد الماضي لتأخذ حصة كبيرة من همومي واهتمامي لم اكن اصدق - أنا نفسي - كيف قطعتها في هذه الفترة القصيرة من الزمن.

وهنا لابد من القول - خارج التباهي والغرور - ان قصصي ليست اكثر من حفنة رصاص في حزام الجنود، ونقطة ماء في ظهيرة الصحراء قد يشربها مقاتل صبور، ولا اريد أن تصير حروفي وكلماتي وسطوري مجرد قصص صالحة للنشر، انني أرى في كل واحدة من قصصي إنساناً اعرفه (هذا ما أقوله دائماً) وكل قصة اكتبها إنما تسأل عن السلام ولا تريد الحرب إلا دفاعا عن العراق.

المسافة بين الهزيمة وبين النصر، هي ذات المسافة بين الجبن والبطولة. ومن المهم أن تقول القصة كلمتها - الآن وليس غدا - عن البطولات الرائعة للعراقي.. واذا كان القلم العراقي لاينطق اليوم ويحكي عن الشهداء والتضحيات والمعارك الخرافية التي تدور، متى إذن سينطق ويساهم في الدفاع عن أرض وأطفال العراق؟ واذا مانطق هذا القلم (بطرانا) بعد عشر سنوات أوبعد ربع قرن من

الـزمـان ـ حتى تصـير التجـربة اكثر كمالا واكتمالا كما يقولون ـ ماذا يكـون عنـدهـا نفـع القصـة القصيرة ونفع الثقافة ونفع (الكمال في التجـربـة) إزاء واحـد من الشهـداء، إزاء عائلة كان كل أبنـائهـا يذهبون الى جبهة القتال، إزاء شيخ عجوز يذهب الى محطة القطار ويسأل كل يوم عن ابنـه الـذي تأخـر في الـرجوع؟ أو إزاء امرأة راح زوجها أسيرا أو مفقودا.

ماذا يكون نفع القصة عندها ونفع الثقافة يومها ونفع (الكمال في التجـربـة) إذا جاء كل هذا يوم لا تنفـع مقيما ولا عابرا، ويوم يصير (الكمال) في التجربة مجرد (نقص) في حب العراق..

لقـد افـرزت المعـارك منـذ القذيفة الاولى وحتى الان ـ اى بعد مرور اكثر من الف يوم ـ اخـلاقـا جديـدة في لحمة الانسان العربي عمـومـا وفي بنـاء المواطن العراقي بخاصة وان اي جمع لهذه القيم، والحـرب ومـازالت مشتعلة، انـما هو بالضـرورة العطـاء المعـاكس لويـلات الحـروب.. حيث ان هنـاك ـ دائما ـ مايضيف الكثير الى ابناء الانسان الجديد ويسحبه الى عالم لاحق اكثر وعيا..

امـا في مجال التعبـير الفني، فقد قرأنا منذ بداية الحرب المزيد من القصص القصـيرة حتى وصـل الامـر الى كتـابـة مايزيد على مائة روايـة في زمن نسبي لم يسبق له مثيـل في الـوطن العـربي ـ ولا نريد الخـوض في المستـوى لكنهـا علامـة خير مهما كان الشكل او النوع ـ صار التسـابق في ميـادين الفكـر في شتى صنـوف المعـرفـة، صدرت الكتب ومـازالت تصـدر، ومـازال القلم يكتب، ومـازال الخيـال والحقيقة جنبا الى جنب في مسيرة الابداع.. ومن المؤكد ان الكتابة عن المعـارك ستبقى الى زمن بعيـد قادم لأن تجربـة الحـرب تبقى في وجدان الناس من اكبر واخطر واهم تجارب العمر.

اكـرر: لعـل هذه التجـربـة من اغني تجارب كتـابنـا، وهي من التجـارب الصعبـة التي تضع الانسان وجها لوجه امام نفسه ـ اولاً ـ وامـام الحقيقـة ثانيـا.. لكن استجابة الكتاب لتجربة كهذه يحددها المبـدع ويفهـم كيف يجيء رسمهـا في كل عطـاء جديـد.. ان كل تجربة ـ مهما كان بعدها الانساني انما هي الاحتياطي لكل النتاجات الجيدة اللاحقة..

عمليـة الكتـابـة، تمتـاز عن غيرها من عمليات الخلق كالنحت والمـوسيقى والـرسم والسينـما ـ بأنها عملية اكثر خصوصة، تارة نرى الكاتب متحفزا مثل نمر غاضب وتارة نراه ساكنا مثل قط تعبان وبين الحـالتـين لايمكن الحكم ـ سريعـا ـ على طبيعـة هذا الكاتب وانما الحكم على طبيعـة ماكتب.. فالكتـابـة عن الحـرب ايضـا يمكنها الظهور ناضجة اثناء الحرب، كما هي بعد الحرب ولا عذر لمن يوهم نفسـه بالعكس، اعني لاعـذر لمن ينتظـر (الكمال في التجربة) وكأنها هبـة ستأتي من السـماء لمن صبر تلك قدرة الكـاتب اولا واخيرا..

واذا كان ثمة مايعيب القصة المنشورة اثناء الحرب فأن هذا لايعني ان من كتبها الان سيكتب افضل منها في المستقبل..
هي مسألة مستوى لاغير.

ان المبـدع الحقيقي هو المتلقي الجيـد للاحـداث القـادر على تصنيفها واستخدامها في اكثر من بوتقة واحدة، هي الحروف نفسها والكلمات ذاتها، ولكن تبقى عقلية المبدع الكبير وكيف يستفيد من هذه الثروة المطروحة امامه مجانا وبلا حساب!

الكتابة اليوم حتى بشكلها التعبوي ـ كما يحب البعض ان يطلق عليها ـ هي اكثر فائدة واكثر قيمة من الكثير الذي سيكتب عنها بعد ذلـك، لاننـا نعيش (حـالـة الحـرب) وبعـدها سنعيش على ماتهبه الذاكرة من حالات.. وهي دون شك، حالات وهمية لاتصل حد الحقيقة ولا حدوها الا من خلال الصدفة او مبالغات الناس..

المهم ان نكتب وان نشعـر اننـا داخـل حدود هذه الخـارطـة التي اسمها العراق وغير الكتابة لامهنة لنا ولا وجود!
ألا يحق في هذه الجلسـة أن نفخـر حقـاً بأسـماء صارت تعيش بيننـاً وتـؤكـد وجودها انسانيا وفنيا وهم الذين لم نسمع منهم انتظاراً لموهبة قادمة أو وحي نازل من السماء..
هل أحتاج الى ذكر عادل عبد الجبار وعبد الخالق الركابي ولطيفة الـدليمي ومحمـود جنـدري وعلي خيون ووارد بدر السالم واحمد خلف ولطيف ناصر حسين ومحسن الخفاجي ومحمد احمد العلي وغازي العبادي.
متى اقول ان القصة القصيرة مازالت بخير؟
لكن القصة التي نكتبها اليوم عن المعركة، لابد لها من وجه أخر تتعـامـل به مع القـراء، بمعنى آخـر، قصـة الحـرب قد تحتـاج الى الـوضـوح والبسـاطـة حتى تصـل إلى اكـبر عدد من القـراء على اختلاف أفكارهم ومستوياتهم..

على الكـاتب ان يكـون (مـع النـاس) دون التفـريـط بمـوهبته ومكانته الفكرية، والبساطة لاتعني ـ أبدا ـ نزول الكاتب من درجة الى درجـة أسفـل، إنهـا بالعكس ـ دائما ـ وأعني بذلك ان البساطة هي أن تقول ماتريد دون الحاجة الى الدوران حول المعنى.. وهي بالتـالي صعـود بالقـاص أو الفنـان الى درجـة أعلى، إذا تمكن هذا المبدع من الوصول إلى (الجميع) دون أن يغفله أي واحد منهم..
هل نحتـاج الى ذكـر شولـوخوف في (الدون يجري هادئا) أو نحتاج إلى شهـادة طه حسـين ونجيب محفـوظ؟ هذا كلام واضح جدا ولا أعتقد اننا بحاجة ـ مع قصص المعركة ـ الى مدرسة جديدة في الفن!
أنا اعتقد ان القاص العراقي قد عرف السبيل إلى (إبداع) اكبر.

عبد الستار ناصر

اعتقد ان قصة الحرب لا تختلف عن سواها من القصص الأخرى. فهي ليست شكلاً مغايراً للقصص التي كتبها القاص قبل الحرب، الا من حيثُ موضوعُها الاستثائي ومن هذا الاستثناء، ينبغي أنْ نتحدث عن قصة الحرب، التي تشكل فيها الشهادةُ أو البطولة أمتيازاً أنسانياً يمجُد الانسان ويؤكد بعمق قدرتهُ الخلاقة وطاقته على دفع الحياة بأتجاهات لم تكن موجودة من قبل

وكما إن قصة الحرب، لا تعني بالضرورة، ان تقدم ضمن وصفة جاهزة من حيث تعريفها ألا انه ينبغي أن يحدد الانحياز مع او ضد أحد ما بالضرورة.

حقاً، كان موضوع الحرب مفاجأ للقاص والناقد، حيثُ وجد القاصُ نفسهُ أمام مهمة جديدة لا تشبه في تكوينها وتركيبها حالاتٍ سابقة لها. لهذا وجدنا القصص التي كتبت في بداية الحرب، قد توزعت بين البطولة الخارقة من جهة وبين القصص التي اخذت بالجانب الفني العقلاني الذي فرضهُ القاص على نفسه كقانون أخلاقي من جانب آخر. لذا فمن الصعب اعتمادُ القصص ذات النهاية السعيدة بصورةٍ ميلودرامية والتي تأخذُ الحياة فيها جانباً أحادياً أبيض أو اسود مرةً واحدة فنقول، من الصعب اعتمادُ النوع الأخير كقاعدة لتأسيس قصة عراقية عن الحرب.

وبعد زيارة الخطوط الامامية مع مجموعة من الزملاء قصاصين وكتاباً في بداية العام الثاني، اعتمدتُ نوعاً خاصاً من الكتابة هي مزيجٌ متجانس من القصة والمقالة. نشرتُ ست محاولات منها في جريدة الثورة ومجلة فنون. لكني فوجئتُ بسيل من القصص القصيرة في صحفنا ومجلاتنا، بحيث كان لدى بعض القاصين، امكانيةُ كتابة قصةٍ قصيرة في نهاية كل اسبوع. مما اثار لديّ الرغبةُ من جديد للتروي، حتى هدأتْ حالة التساهل في الكتابة بحيثُ أصبحْنا أمامَ قصص ذات قدرة فنية جيدة، لزملاء اعتزُ بقُدرتهم مثلْ قصص غازي العبادي وعبدالخالق الركابي وعادل عبدالجبار وصلاح الانصاري ولطيف ناصر حسين..



لقد اعتمدتُ التجربة العامة كقاعدة متجانسة مع التجربة الذاتية. خصوصاً وأني لا أعطي الانضباط الشكلي كثير اهتمام، مما جعل بعض قصصي مزيجاً خاصاً من الواقع والخيال كقصة الصوت البعيد، والحد الفاصل، وقصة الحافة..

وتأسيساً على الملاحظات التي جاءت في بداية شهادتي. أحدد، إنّ آفة الكتابة هي التسليم بجانب من أوجه الحياة ابيضها أو أسودها، لكن عمليةُ المداخلة والمزج بينها، توفر للكاتب حرية كافية ليتصرف بعمق، فأعتبار العدو مهزوزاً وجباناً أمرٌ من الصعب تناوله في الفن، بل ينبغي التدليلُ عليه، بحيث تأتي البطولةُ أو الشهادة متوفرة على الجانب المنطقي والواقعي معاً وعلى هذا الاساس كتبتُ قصص: نقطة تماس، والنسر، والحافة، والارض الحرام

هذه بعضُ الاشارات التي أردتُ تثبيتها حول قصة المعركة، علماً أن مضي ثلاث سنوات على حربنا، هي كافيةٌ كقاعدة لتأسيس قصة عراقية، ستكون الأيام القادمة لصالحِها، بالتأكيد.

احمد خلف

هل أن سبع قصص قصيرة ورواية تشكل تجربة واسعة يمكن التحدث عن هواجسها واسرارها.؟ خصوصاً ان ما نشر من هذه الاعمال ثلاث قصص فقط!!

في الحقيقة أني لا اميل الى التحدث كمنظر عن تجربتي في كتابة قصة الحرب، ليس في باب الانانية، بل انني اؤمن بانه ليس ثمة فرق ما بين كتابة قصة انسانية، وقصة الحرب!

ولكن سأتكلم في حدود هذه التجربة.

في البداية، كنت اعتقد ان هناك اكثر من اسلوب في التعبير عن الحرب كقضية وكمصير مثلا المقالة واليومية التي تشبه الهتاف الآتي والكتابات السياسية ذلك لان تجسيد الحرب فنياً هو شيء كبير لا يمكن استيعابه بسرعة، لان الحالة الانفعالية تغرز ادباً انفعالياً.

كما ان التوغل في عمق البنية الاجتماعية، ورصد ردات الفعل الآنية والمستقبلية، امر اساس لفهم جوهر التجربة. وهذه الحالة تفترض وجود سقف زمني وسايكولوجي، لذا فان همّ الفن كان

يرصد ببطء وبدقة، همّ القضية.

وبرزت قصة «حكايات السهوب البعيدة» كتبتها ثلاث ممرات، ولم اقتنع بنهاية القصة، وحاولت ان ابحث عن موضوع اخر. المواضيع كثيرة. ولقد تزودت بتجربة ميدانية عميقة، اضافة الى خبرات الحياة المعاشية.

وفي الواقع، اني لا اقتنع بعمل فني بسهولة، لذلك كنت مقلاً في الكتابة، وكنت مصراً على حمل الأزميل والحفر في الصخر الصلد دوماً. وحتى انتهيت من قصة «السهوب» لم انشرها في البدء.

وكتبت (الحصان الطائر يحترق) عن تجربة واقعية لطيار عراقي. كنت ممتلئاً بالمواضيع، وبالوجوه، وبالكلمات التي تشبه المياه المتدفقة.

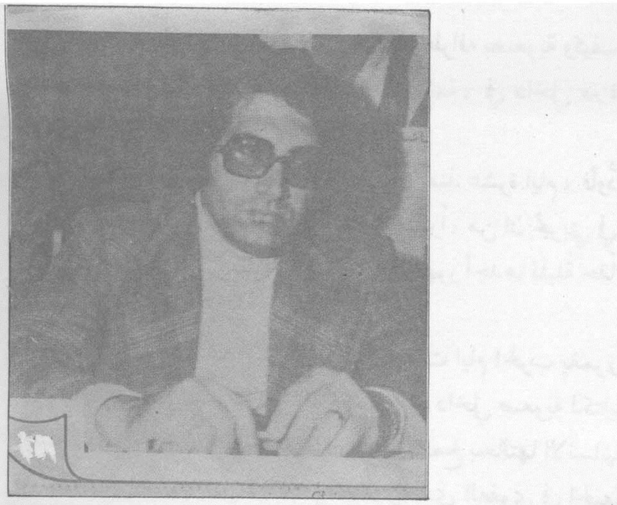
وكتبت قصة «الغزال الراكض نحو الشرق» بعد ان قرأت بعض الاخبار عن قتل الاسرى العراقيين في ايران.

وجاءت قصة «الجسر» دفعة واحدة. وتوقفت فترة لدراسة ما كتبت، ولتأمل حدود هذه التجربة، تقنياً ومضمونياً وفكرياً.

ثم قررت بعد ذلك، ان انشر قصة «حكايات السهوب البعيدة» القصص تأتي دوماً، مثل طيور مرحة، غائمة، قلقة، صخابة تحمل مطارق حديدية، تحلق ثم تهبط فجأة فوق اليافوخ تدق وتدق وتداخلت في رأسي مشاريع قصصية وروائية كثيرة. ولم يكن الزمن، وكذلك جملة ظروف اخرى تعطي الحرية في صنع نماذج حياتية، متمردة، عاصفة، اليفة او شقية، نماذج تحيا في الرأس، وتتنزه في شرايين الدم.

كما ان هناك مشكلات الواقع الحياتي المتعددة. كانت تقف حاجزاً امامي، اضافة الى ظهور متغيرات جديدة في جبهة الحرب، اثر انسحاب قواتنا الى الحدود الدولية، كل هذا قد خلق حالة اخرى من الصراع.

نحن لم نكتب ادب الانقاض او ادب الهزيمة والمرارة، وحالتنا العراقية العربية جديدة، تختلف عن حالات الحرب في اقطار



اخرى.

منذ بدء الحرب، كنا في حالة نهوض، ولحد الان، نحن منتصرون وناهضون.

فالتجربة هنا، تأخذ صيغة اخرى من الصراع، لذلك كانت رواية «كثير من العشق، وقليل من الغضب» عن تجربة حقيقية، في بعض خطوطها حدثت في موقع متقدم لسرية من سرايا الحجاب وفي منطقة الشيب.

كتبت هذه الرواية القصيرة في محاولة لتجسيد قيمة الأرض المعادلة لقيمة الانسان. وربما يجد البعض ان الخسائر البشرية تبدو خيالية لقلتها في ظرف مكاني كهذا، الا ان ما حدث هو الواقع ذاته.

اخذت الخطوط الاساسية، ثم بنيت الهيكل المعماري للرواية وكنت اكتب بعقلية المونتير.

وأخيراً، لااودّ ان اتحدث عن تجربتي تفصيلياً، لان ماهو منشور من اعمالي جدّ ضئيل، «ثلاث قصص» لذا فالتفاهم، ما بيننا، حول اعمال غير منشورة، يبدو غير مجدٍ، حالياً على الأقل.

«محمد عبدالمجيد»

* البعض من الاصدقاء اشاروا - لي - بان هذا اللقاء فرصة طيبة للحديث عن تجربتي الصغيرة في المعركة وكتابة قصة المعركة؛ لتقديم شهادة ما ظل فحواها غائماً امامي، حتى إستماعي - قبل قليل - لشهادات بعض الاخوة القاصين واشارة هؤلاء الاصدقاء تعني، فيما تعني، ان اذكر لحضراتكم ظروفاً معينة فيها من التعقيد والخوف والرعب والفزع والحزن اكثر مما يجب، كنتُ قد واجهتها في ساحات المعارك ضمن محور القتال في أقصى القاطع الجنوبي. وكيف رافقتني تلك الحالات مشواراً طويلاً، ما زال مستمراً، لم تتخلص منها قصصي القصيرة - القليلة. ولم اتخلص منها - أنا - ومازلت أخضع لسطوتها بكل هدوء.

ولو ان لقاءنا هذا، كان قد عُقد قبل سنة او اكثر لفرحتُ جداً وانا استحضر لكم مفردات تلك الشهور الرهيبة وأتحدث عن المقاتل - الانسان وهو في قلقه اليومي وهواجسهِ المستمرة التي لايجدها اسباباً واضحةً في كثير من الاحيان. او قد يجد لها أسباباً، لكن خوفة يتجاوزها ويفترش كل خلية في رأسه فتتلاشى الاسباب والمسبّبات ويجهد في التفكير عن نقطة الخلاص في ليل الجبهة. ولكنتُ فرحاً

حقاً وانا اشير لكل بارق قصصي امسك اطرافه بصعوبة وكيف احافظ على مفرداته التي تأتي اول الامر غائمة، في داخلي فترة طويلة .

اما الآن وقد دخلت الحرب عامها الرابع، منذ عشرة ايام، فأودُّ ان أُلفتَ نظر الاخوة الحاضرين، خجلاً ومعتذراً، من ان تجربتي في المعركة كانت سنةً ونصف السنة . وهذه الشهور أجدها قليلةً حقاً

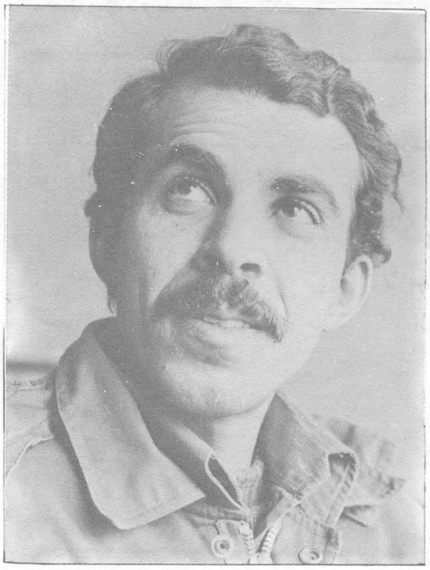
والحرب تدخل عامها الرابع . فكلما تقادمت ايام الحرب يغمرني شعور بصِغر تلك التجربة الميدانية وتفيض في داخلي صعوبة لكتابة قصة قصيرة تتماسك بجذرٍ فني راسخ وتشمخ بحالتها الانسانية الحقيقية، كما عشتها عن قرب . رغم ان وجودي العفوي في الجبهة سنة ونصف السنة قد منحني قدراً لا بأس به من الرصد والمراقبة والمعايشة والتأمل .

وقد يرى البعض منكم ان هذه الفترة الطويلة تجربة مفيدة وثرّة ومهمة؛ لكنني اذكّر الجميع فقط، بأن الحرب فاجأتنا . فاجأتني كأنسان . كما فاجأتكم جميعاً . . ثم فاجأتنا باستمرارها الذي لابدّ منه . . . فدخلتها جندياً بسيطاً، بذاكرة حسّاسة ومتوهجة تقودني الحماسة والمغامرة ورغبة الاكتشاف لهذا العالم النابض بالموت .

فشهدتُ الاصدقاء يزوغون بين الرصاص ويتخاطفون بين انياب الموت . . . فسقطَ مَن سقط . لأجد نفسي أخيراً معزولاً في ارض ايرانية بعيدة، منزوياً في خيمة صمت قاتلة، فاقداً مرح الكثير من الاصدقاء وضجيجهم اليومي وحكاياتهم التي لاتنتهي عن الحياة الجميلة، والنساء والابناء والمغامرات اليومية . . . .

وهكذا خرجت بعد السنة والنصف، بنصف ذاكرة . . تالفة . وتعاملتُ مع الاهل والاصدقاء والناس، وما زلتُ أتعامل، بهذا النصف المعطوب، وحاولتُ ان اكتب؛ فكانت حصيلتي خمس عشرة قصة هي كل ما إستطعتُ ان إكتبه حتى الآن .

للاصدقاء الذين اشاروا بان هذا اللقاء فرصة طيبة للتعارف وللتحدث عن تجربة المعركة وقصة المعركة، لأولئك الاصدقاء، لايبدو هذا الايضاح غريباً او مفاجئاً . وقد تعتبرونه «مشكلة» شخصية . ولكني أوضح ان تجربة السنة والنصف تجربة قاسية ومؤثرة في حياتي على الصعيد الاجتماعي والنفسي، فاذا كان الكثير من الاخوة كتاب القصة يمتلكون تجارب حياتية اكثر سعةً وشمولاً وجاءت تجربة الحرب لتضيف الى رصيد تجاربهم تجربة



كبيرة ومهمة، فأنا لا أمتلك من تجارب الحياة، لحد الآن، اذا استثنيت بعض الهموم اليومية والاجتماعية وبعض هموم الطفولة والصّبا، سوى تجربة الحرب المريرة .

بعد انتهاء ثلاث سنوات من الحرب . بدأ العد التنازلي لكتاباتي القصصية يبدو واضحاً؛ باستثناء واجباتي الصحفية في مجلة حراس الوطن وجريدتي اليرموك والقادسية، ولقد أخذ يتعمّق هاجس المسؤولية اكثر من ذي قبل، كلما يمر اسبوع جديد على الحرب . وكلما ارى صديقاً عائداً من الجبهة في اجازة قصيرة قد لايعود بعدها ـ وما اكثر واعز الذين لم يعودوا ـ وكلما تنشب مطحنة جديدة في قاطع ما . وكلما يمسك نصف الذاكرة المعطّل بعضاً من وجوه الاصدقاء، تلك الوجوه التي غيّبَ اشراقاتها ضباب أسود ثقيل .

لا أبّرر شيئاً، إذْ لاشيء يستوجب التبرير . وكل ما قلتهُ هو مطالعة اعتذار لكم .

وعذراً مرة اخرى؛ فربما لم تسمعوا شيئاً مفيداً .

وارد بدر السالم

في تجربة ادب الحرب

ان أدب الحرب في العراق، القصصي منه والروائي، اضافة كبيرة وجوهرية الى الادب العربي المعاصر بوجه عام، انه يحقق توسيعاً لفسحة الابداع، ويغتني بأرض خصبة جديدة لخلق الشخصيات التي تعلق بالذهن، والاجواء التي تمثل تجربة من اعتى واعنف تجاربنا العربية، وعلى اوسع نطاق من الحياة.

ان المجتمع العراقي يمرّ بمرحلة تاريخية جياشة، عارمة، لم يعرف العرب لها مثيلا منذ قرون طوال:

انه يجيب على تحديات باغية، شريرة، شبيهة بمحاولات المغول قبل سبعة قرون من الزمن.

واذا هو اليوم يجابهها بصلابة وعزيمة أمة فتية تجددت فيها الروح كما يتجدد الجسد، واشتدت في كليهما الارادة الفائضة من الاعماق.

وفي هذا السياق علينا:

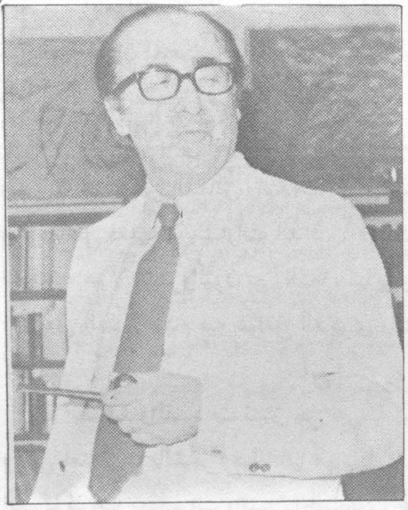
ـ ان نؤكد على ان الامة العربية لم تعرف حرباً كهذه منذ قرون، والحروب التي خاضها هذا القطر العربي اوذاك في الحقب الاخيرة لم تضف كثيراً الى مجالات الابداع، اذا استثنينا شعر المقاومة الفلسطينية وبعض رواياتها.. واذا استثنينا الشعر الوطني الذي ظهر في الاقطار العربية كلها تأكيداً على مقاومة الاستعمار والحكم الاجنبي.

ولعل الثورة الجزائرية كانت متفردة في ايجاد مقدار من الابداع في الرواية والفيلم السينمائي لم نعرف مثله من قبل.

غير ان الحرب التي فرضها علينا العدو الايراني، اذ راح لثلاث سنوات طوال يقذف بمئات الآلاف من جنوده على حدودنا، مزودين بأحدث العدد القتالية وأرهبها، هي من الضخامة والقسوة والشمول، وهي من الخطر على مصير العراق والامة العربية كلها، بحجم يضاهي الحروب الكبرى التي عرفتها البشرية المكابدة حتى اواسط هذا القرن.

وقد كان في صلابة الوقفة العراقية وما تكشفت عنه من دراية عسكرية وقدرة تنظيمية وشجاعة شخصية ماجعل الكثير من شبابنا الموهوبين ينصرفون بحبهم وذكائهم وقواهم الخلاّقة الى تصوير الانسان، من الخارج والداخل، وهو في حالاته القصوى ازاء محنة يعرف انه لن يحيا، كفرد او كأمة، الا باختراقها وتخطيها.

فلئن كانت الرواية العربية قد عنيت حتى الان بالانسان اجتماعياً ومكافحاً، ومجالداً، وعاشقاً، ومتسائلا حول مصيره الفردي ومصيره الجماعي، طالباً الحب والعدل ومحارباً الظلم والارهاب ـ محاولا ان يخترق مشكلة الشرّ التي تبقى من مشكلات الكينونة القائمة ابداً ـ فأن الرواية العراقية في السنتين الاخيرتين اضافت



الى ذلك بأنها صبّت اهتمامها على الانسان، مقاتلا حقيقياً، يجابه الموت بعضله في كل لحظة، وفي شرايينه يصيح الدم صيحات الحياة، انها تصور الشجاعات الفذة في تلك اللحظات القصوى من الوجود الانساني ـ وهي اللحظات التي تطلق اروع ما في الانسان من قدرة وفكر وعاطفة، واشد مافيه تمسكاً بذلك الخير الذي يعطي الحياة وهجها الباقي وقيمتها الحقيقة.

وهذه الروايات، على افضلها، كثيراً ماترينا حساسية مذهلة تجاه روعة الوجود وجمال الطبيعة والبشر، بقدر ماتكشف عن ادارك لمعاني البسالة والتضحية والاستشهاد، ولعل هذا هو السبب في ان العديد من هذه الروايات ينضح شعراً، وصوراً، وأخيلة تسمو بالفعل المتواتر الى مستوى الماسي الكبيرة.. كما انها تصور طبيعة الارض العراقية، وبالتالي الارض العربية بتضاريسها المتفاوتة (بجبالها ووديانها.. سهولها وصحاريها.. اهوارها وانهارها) في شكل لا أحسبنا نجده الاّ في القليل جداً مما كتب من رواية في الخمسين سنة الاخيرة...

وعندما نعلم أن معظم كتاب هذه الروايات لم يتجاوزوا العشرينات او الثلاثينات من اعمارهم، نشعر بأن هذه المواهب قد تخطت مصاعب اول الطريق، وان هذا النسغ الفني يعد بالثمر الوفير.

ـ ليس ثمة في نظري فروق أساسية بين «ادب الحرب» وبين الادب عامة فالمواضيع لاتخلق فروقاً، انما هي قد تخلق درجات متفاوته من الوعي، واقصد هنا بهذا الوعي حدة ادراك الكاتب لدواخل النفس البشرية ولتواشج العلاقات الحياتية التي تساهم في تحديد ملامح الشخصية كما نعرفها في تجربتنا اليومية، وكما نعرفها في

صورها التي يرسمها لنا الروائيون.

أدب الحرب يبرز الانسان بدرجة عالية من كثافة الوعي، ويضعه في مواقف الكثير منها جديد على التجربة العربية، وهي مواقف امتحان للنفس التي امّا ان تصمد وتحيا، رغماً عن الموت.. واما أن تنهار وتقضي رغماً عن الحياة.

غير أن هذا لايعني أن أدب الحرب يكتفي ببطولات الفعل والموقف مجردة عن الدقائق والتدخلات النفسية التي لاتراها العين، والتي تفعل فعلها في مسارات الذات، فهناك جدلية اراها في معظم مايكتبه هؤلاء الروائيون بين الفعل كما يرى ظاهرياً وبين الجيشان الداخلي الذي تحتدم فيه عوامل الذكرى والتجارب السابقة والزمن كله.

إن الصيغ والمفردات تنبثق من تجربة الكاتب اللغوية أصلاً، وحتى امتلاؤها بالشعر احياناً انما هو دليل على أن التجربة اللغوية التي يؤثرها معظم الروائيين الجيدين، غير أن استخدامها في موضوع يجعل من الشخصية الروائية شخصية تجابه بضرورة القتل او الفداء او بوجه عام، انما تضيف اليه، كما قلت، ارضاً فسيحة اخرى.

وهنا لابد من القول ان الكثير من هؤلاء القصاصين والروائيين، رغم حماسهم لفنهم وموضوعهم، ينسون احياناً أن الفن القصصي والروائي اليوم يتمتع بأساليب حديثة، شأنه في ذلك شأن الفنون الاخرى كلها في عصرنا هذا.

لاشك اننا قد نرى شيئاً من رواية القرن التاسع عشر في مايكتبه هؤلاء الشباب، وقد نرى شيئاً من رواية النصف الاول من هذا القرن، غير اننا نرجو أن نرى فيهم وعياً للتجارب الروائية الحديثة التي تخطت اليوم تلك الاساليب طلباً للمزيد من قوة التعبير، وقوة الفعل في ذهن القارىء.

غير أن هذا رهن بالكتابات التي نتوقع أن نراها في السنوات القليلة القادمة، اذ لابد لنا أن نراهن على هذه المواهب، واثقين من انها لن تكتفي بتحقيقاتها الابداعية الآنية.

ـ من النقاط الجوهرية التي تشكلت في ذهني: ان العديد من الروائيين ينسى اهمية اللغة كوسيلة اساسية في عملية التعبير بحد ذاته، وينسى أن الرواية مهما كان صاحبها بارعاً في تركيبها فأنها لايمكن ان تقوم الا على اساس متين وبارع من اللغة نفسها، فأنا لا احتمل ابداً الخطأ اللغوي، مهما كان نوعه، لانه دليل على ضعف العدة لدى الكاتب، وهو في النهاية يؤدي الى ضعف الاثر الذي يريد أن يخلقه فنياً.

هذا من ناحية..

ومن ناحية اخرى نرى العكس بالضبط، وهو ان بعض الكتاب يبرعون في استعمال اللغة، بل ويتوهجون بها احياناً، غير انهم يغفلون أن الرواية لاتقوم على قدميها اذا لم يكن صاحبها عارفاً بفنه المعماري الى جانب فنه اللغوي، فالرواية لغة، ولكنها ايضاً تقنية خاصة لاتتحقق الا بالموهبة والدراية والحذق، واكاد اقول: بالحيلة البارعة التي هي بعض السر في شدنا اليها.

والشيء الاخر الذي لاحظته، كناحية سلبية في هذا الصدد، هو استسهال الارتدادات الزمنية، بحيث يظن الروائي انه كلما وضع بطله في مأزق معين يسهل عليه أن يعود بذاكرة بطله الى تجربة سابقة، وهي ـ على الاغلب ـ تجربة مع امرأة من نوع ما، قد تكون حبيبته او قد تكون أمه.. غير أنه يخفق في جعل ماأرتد اليه زمنياً ذا دلالة كاشفة على المأزق الذي ترك بطله فيه.. فهذه الارتدادات الزمنية (الفلاش باك) يجب أن توظف لتعميق لحظات المحنة، او الاشراق، او المجابهة لالتبديد مفعولها، وهذا هو ماكان يتحقق عند العديد من الروائيين الذين كتبوا، والذين كان عليهم أن لايتصوروا ان هذا الاسلوب هو بهذه السهولة والمجانية التي تعاملوا بها مع احداثهم.

لقد عرفت الحروب في العصر الحديث بكثرة المراسلين الذين يكتبون تقاريرهم عن المعارك وهم في خطوط النار، أو على اتصال بالجنود وآمريهم، لكي يعطوا الآخرين البعيدين عن خطوط القتال المباشر فكرة عما يعانيه أو يقوم به رجالهم من بطولات او يتعرضون له من مآس.. من عنف او عذاب له كله معناه الانساني الاعمق في الدفاع عن قيم مجتمع ما كان ليزج بأبنائه في هذا الخضم المريع لو لم يكن متمسكا بهذه القيم حتى الموت.

غير ان كتابات هؤلاء المراسلين بقيت، على الاغلب، جزءا من تاريخ المعارك ـ جزءا اضافيا الى التاريخ الذي يكتبه العسكريون فيما بعد.. ولكنه جزء له مداه الاجتماعي والنفسي مما لن يدخله قادة المعارك في تقاريرهم.

هذا النوع من الكتابة له فاعليته في كل حقل وقد رأيناه في حربنا هذه التي فرضها علينا العدو الايراني.

غير ان ثمة نوعا آخر من الكتابة عرفته الحروب الاخرى أيضا، كان يرافق المعارك احيانا، وفي الاغلب كان يتلوها، يتمثل في القصص والروايات التي يكتبها كتاب عرفوا الحرب اما كمراسلين، أو كجنود مقاتلين. هذه القصص والروايات هي التي تبقى في ذاكرة المجتمع لما تتصف به من المزج بين روعة التصوير الانساني، من شخصيات وأحداث، وروعة اللغة والتركيب الروائي.. وبذلك تبقى دائما مغرية بالقراءة مهما تبتعد المعارك مكانا وزمنا عن

القارىء. ومن هنا كانت قيمتها تتخطى قيمة التقارير التي يكتبها المراسلون تحت الوطء الآني لتجربة القتال.

والأمر الذي تميز به الكتاب العراقيون على مختلف اعمارهم وأساليبهم هو أنهم استطاعوا أن يصوروا تجربة مجتمعهم وهو يمر بمعاناة هي من أعنف ما يمر به أي مجتمع، حيث يقترن الفعل المتوهج والصعب بالعاطفة المتوهجة والصعبة معا. وأكاد اشعر ان قصص المعركة التي جاءت بهذا العدد الوفير، وهذا الزخم المتنوع عبر اقل من سنتين هي اضافة لم يكن يعرفها الادب العربي المعاصر مهما اختلفت اقطاره، رغم كثرة المعارك التي فرضت على اقطار الوطن العربي، بشكل أو باخر. تتجلى هذه الاضافة في كون القاص العراقي استطاع أن يتجاوز ذاته الفردية ويدخل في شبكة العلاقات الانسانية المعقدة التي تفرضها ظروف القتال، وهي بالطبع ظروف شاذة اذا قيست بظروف الحياة الآمنة التي يكتب عنها القاص عادة غير ان هذه الشبكة المعقدة هي في الصلب من تجربة الامة التي تريد التأكيد على ذاتها، وتريد التعبير عن عنفوانها حيث تضج الحياة بكل معانيها الايجابية تجاه قوى الموت والدمار التي تطالب بمحقها.

لذا فان الميزة الكبرى في معظم هذه القصص هي الميزة الانسانية.. ميزة الاحساس المستمر بالمأساة وتخطي المأساة.. ميزة الاحساس بالنبل الذي تكشف عنه المحنة في احلك اشكالها.

ولم تكن هذه القصص مجرد محاولات «تعبوية» لشحذ الهمم في ظروف يحتاج فيها المجتمع الى شحذ الهمم.. بل انها تجاوزت ذلك الى صعيد من التعبير يتحقق فيه خيال الانسان ادبا هو، في الاساس، أدب يدعو الى الحياة والتأكيد على روعتها.

عندما بدأت بقراءة قصص المعركة الكثيرة التي كتبت خلال السنة الماضية وهذه السنة، كنت اخشى أن ينزلق القصاصون الجيدون الى مستوى الشعار والحث الخلقي والبحث السياسي غير انني فرحت عندما اكتشفت ان القاص العراقي الجيد يعي متطلبات فنه، وانه اذ يحمل معاني الشعارات السياسية النبيلة في طوايا نفسه فأنه يعرف ان الفن لايتحقق الا عن طريق تصوير اناس حقيقيين جذورهم في تجارب مجتمعهم، وفروعهم في تجارب العنف والموت التي تمثلها المعارك.

وهكذا استطاعوا ان يجعلوا من ادب الحرب ادبا سوف نعود الى الكثير منه في المستقبل، بعد ان يكون غبار المعارك قد استقر، ونرى فيه مرآة للكثير من دواخل النفس، وأزماتها، وافراحها، وصلابتها التي لها معناها المطلق في حياة المجتمع، المسترسلة نحو المستقبل

جبرا ابراهيم جبرا

شهادات الروائيين

في اطار روايات وقصص معركتنا العادلة ضد العدوان الايراني.

تظل نسب النجاح والفشل متفاوتة ومتموجة وغير مستقرة على وتيرة واحدة او غير متصاعدة باستمرار يظل هناك نوع من التموج ومن التذبذب وهذا نابع عن طبيعة الظرف الداخلي للكاتب من خلال مسايرته لمجرى الحرب طيلة السنوات الثلاث الماضية، المرحلة الاولى اذكر انها كانت مرحلة حماس وانفعال كبير عم الشارع وعم الجمهور وعم المواطنين جميعاً وانعكس هذا على الكتاب بشكل أو بآخر أو على الاقل إنعكس عليَّ في الرواية الاولى التي كتبتها عن الحرب وهي ـ الرقص على اكتاف الموت ـ كانت هناك امامي في الداخل على أقل تقدير مجموعة من المظاهر التي اصابتني بعدواها بشكل حاد اريد ان أعبر عنها وقد حاولت ذلك كثيراً دونما اي نجاح ثم بعد ذلك من خلال حدث صغير لاحد كتاب القصة ولم أعرف اسمه في ذلك الوقت بعث برسالة الى جريدة الثورة فيها قصة بعنوان ـ غارة سمتية ـ وكانت هذه القصة تتحدث عن واقعة رواها ضابط من فرسان السمتيات من التلفزيون، الواقع ان هذه القصة أو ان امكانية ان يحاول انسان ما ان يبني عملاً فنياً على حكاية قصيرة سمعت من التلفزيون كان



امراً مستفزاً لي اي دافعاً لي ان ارى او ان أتحقق عنه شخصياً، وفعلاً من الشارع كانت هناك احاديث عن سقوط الطائرات الايرانية ايام الغارات الاولى على بغداد وكان الناس لايدركون مخاطر ذلك مدفوعين بالحماس وبعدم الوضوح في الخطورة الكبيرة الكامنة في هذه الطائرة، يصعدون الى السطوح يهتفون ويهزجون وهناك عدد من الشخصيات الشعبية في المنطقة التي اسكن فيها

كانت تقول الشعر وهي لاصلة لها به سابقة ، وفي اثناء الغارات واثناء الرد عليها كانت هناك حالة في الشارع لابد ان وهكذا جربت على استحياء كتابة قصة بعنوان ـ يوم الصواريخ ـ

كانت عن اليوم الذي اسقطت فيه المقاومات العراقية سبعاً وستين طائرة او تسعاً وستين لا اذكر بالضبط ، واذكر ان الطلائعيين والفتوة والجيش الشعبي ومواطنين يركضون الى الجهة التي هبط فيها طيار ايراني بعد سقوط طائرته ، هبط بالمظلة فوق سماء بغداد ويقال ان الذين استطاعوا او ساهموا في الامساك به هم عدد من الفتوة

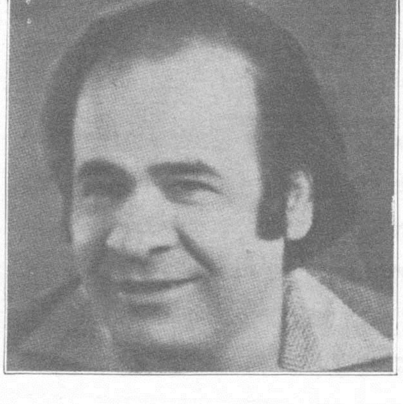
وهذه الحادثة بالذات في تفصيلات الشارع وبتفصيلات ردود الفعل آنية للأنسان الاعتيادي البسيط ازاء هذه المسألة التي يراها لاول مرة في حياته لا اظن ان طائرة عسكرية قاصفة قد طارت في سماء بغداد الا ربما في ثورة مايس وهي من النوع الذي لايثبت في الذاكرة اي من النوع الذي يعود لرجال ذلك الزمن وكانت ايضاً لاتحمل الخطورة التي تحملها الطائرة الحالية بما هو مجهزة به من عدة الدمار والقتل .

في نهاية الامر كتبت هذه القصة ووجدت ان بامكاني ان أصل الى شيء ما من خلال حادثة ربما يرويها لك طفل صغير او شيخ يقتعد مقهى بشكل دائم ثم كانت زيارة مع بعض الزملاء الى المحمرة في فترة التطهير الاولى في الهجوم الاول والحقيقة ان الزيارة نفسها لم تكن موحية لي لسبب بسيط اذ كانت مواجهتي الاولى مع القصف ومع الرصاص اي مع الحالة العسكرية القتالية وبالتالي لم اكن قادراً على استيعاب مايجري منبهراً الى حد الشلل غير قادر على الامساك بالمعاني الكاملة وراء المشاهدات التي رايتها في ذلك الوقت الذي ساعدني على ان يفجر هذه الرؤية الغامضة هو

ماعرضه التلفزيون من افلام عن عمليات التطهير في داخل شوارع المحمرة نفسها هذا منحني ايضاً تصوراً جغرافياً للمدينة وجعلني ايضاً من خلال مجموعة من الوقائع التي كانت تسجلها الصحف وكان بعض الزملاء من الذين يذهبون ليغطوا انباء المعركة يروونها لي فكان لدي حصيلة عامة تتعلق بمعنى تحرير مدينة المحمرة مضافاً الى ذلك نفس العوامل التي دفعتني الى كتابة القصة القصيرة ـ يوم الصواريخ ـ هذه التي هي الناس المحيطون بي وردود افعالهم وكيفية تصورهم وتعبيرهم عن هذا التصور ازاء مسألة الحرب وهذه المعركة فكانت رواية الرقص على اكتاف الموت ـ في الواقع واظن انني استفدت من بعض التخطيطات التي كنت قد جهزتها لعمل اخر وكانت هناك مجموعة من البؤر الدرامية الصغيرة التي كنت اسجل عنها ملاحظات معينة وهنا ارجع مرة ثانية الى مسألة الحرفة يعني كان علي ان اسير مسافة ثم أعود بعد ان يستجد عندي لم يكن عندي مخطط عام وانما هذه مجموعة الملاحظات مجموعة الشخصيات الشعبية التي كنت في الحقيقة انوي ان أستخدمها في عمل آخر وكنت أخطر الى ان ارجع واعيد بناء الفصول الاولى بما يتلاءم مع المحصلات الاخيرة وكان عملاً شاقاً بالنسبة لي في الحقيقة والمهم ان الرواية انتهت ومهما تكن قيمة هذه الرواية فان الذي يكتب الرواية فعلاً يعرف معنى عذابها والمحنة التي يواجهها او يزج نفسه بها في نحو تجربة من هذا النوع أو تهلكة من هذا النوع اذا جازت التسمية ، مايتعلق باعمالي الاخرى أظن ان الحالة نفسها تظل ولكن حدث نوع من الهدوء والتعايش والتآلف مع حالة الحرب جعل الكاتب ايضاً يستجيب للحالة الجديدة وجعل الكاتب ينظر بتأملية اعمق في مسألة الانسان أزاء الفعل القتالي وازاء مصير الوطن وقضية الامة ليس لدي اكثر من هذا وربما الزملاء الاخرون سيقولون مالديهم ويغنون التي اظن انها تجربة مشتركة في نهاية الامر وشكراً جزيلاً . .

عادل عبدالجبار

طوال فترة تجاوزت ربع القرن بقيت الجبال القائمة عند الحدود ـ شرقي مدينة بدره ـ تطالع عيني اينما مددت بصري : فمع شروق شمس كل نهار جديد كنت اراها رمادية اللون ، ملفعة بسحب الضباب سرعان ما تتبدد فتكتسي الجبال هذه المرة بلون برتقالي يغدو ذا ألق ساطع عند الظهيرة ، لتشوبه عصراً مسحة وردية يغلب عليها بمرور الوقت اللون البنفسجي الذي يصبح في اخر الامر ازرق قبل ان تلاشيه عتمة الليل الهابط . . تلك الصورة ظلت تؤطر عالمي الصغير المتوزع بين بيوت البلدة الطينية المطوقة من الخلف ببساتين النخيل ، ووادي الكلال بقاعه الفسيح الذي تكتسحه



السيول الموسمية من حين لاخر، وبين البراري الممتدة على مدى البصر، لا شيء يعتور انسيابها سوى تلال واشجار مفردة شاخصة هنا وهناك. حتى اذا ما انقطعت صلتي بذلك العالم وجدتني أقع اسير ذكرياتي عنها، وهي ذكريات تكاد تلك الجبال ان تهيمن بثقلها عليها: فقد بقيت مدار احاديث كهول البلدة الذين عاصروا

أواخر الاحتلال العثماني والانكليزي، فما اكثر الحكايات الدائرة حول رجال خرافيين تمردوا على سلطات الاحتلال ففروا من ايدي مطارديهم الى الجبال او اعتصموا بادغال البساتين، وبقيت اثار الاطلاقات التي يتبادلونها مع رجال الدرك محفوظة في جذوع النخيل والأشجار من بعدهم. وكانت اكثر الحكايات غرابة حكاية خان

قاجاري الذي تحكم بتلك الجبال لفترة طويلة واشتهر بدمويته: فقد كان يدفن ضحاياه تحت رمال جرى تسخينها لدرجة الاحمرار، او كان يصبهم وهم وقوف في اعمدة كلسية تطبق عليهم حتى اعناقهم، كاتمة انفاسهم في صدورهم، حيث القرويات يمررن بهم في طريقهن الى النهر خافضات الرؤوس، بينما صغار الفتيان

يتباهون بجسارتهم بارتقاء تلك الاعمدة الآدمية متلمسين برهبة الشوارب المدلاة من الوجوه الخامدة الى الابد. وكانت المقارنة في تلك الحكاية هي النهاية التي انتهى اليها ذلك الخان: فعلى اثر استيلاء سائس بغال على عرش الطاووس فر مهزوماً ببناته وابنائه واقاربه واتباعه الى العراق، فمر بمدينة بدره يتقدمه الناقرون على الطبول. وبقيت الجبال من بعده شاخصة عند حافة الأفق رمادية اللون صباحاً برتقاليتها عند الظهيره لتغدو زرقاء عند المساء.

تلك الاحداث سبقت ولادتي بأعوام طوال وغفلت عنها الذاكرة بمرور الزمن - وكان من المؤكد إنها ستصبح طي النسيان لولا الجبال التي بقيت تذكرني بها. وذات يوم ربيعي، وانا لا أزال في أولى

سنوات دراستي الابتدائية، فوجئت بمعلم المدرسة - وهو شقيقي الاكبر - يقرر ان يقودنا صباح الغد في رحلة مدرسية الى احد المخافر العراقية، ومرت علي ليلة لم يغمض لي فيها جفن فلأول مرة سأرى

الجبال مصدر كل تلك الحكايات عن قرب. لكنها كانت رحلة مخيبة للآمال فبعدما اجتازت بنا السيارة التخوم التي يقوم فوقها المخفر لم المح سوى مرتفعات صخرية جهمة لم أستطع أن اصدق بأنها ذات الجبال الا ان ما أحيا آمالي وجود جبل قائم الى الشرق يكلل الجليد

ذروته المستدقة وبتز فطفولي الحث على شقيقي ليصحبني الى هناك. وعبثاً حاول ثنيي بحجة ان ذلك الجبل يقع في الاراضي الايرانية بالاضافة لكونه بعيداً عكس ما يبدو عليه في ظاهر الامر وكأنه على مرمى حجر وهكذا رضخ لي في اخر الامر فقادني من يدي في ذلك الاتجاه فترة قاربت الساعة دون ان نكون قد اقتربنا من الجبل قيد شعرة مما اضطرني للأعتراف بالأمر الواقع طالباً منه العودة وانا اشرق بدموعي وعدت الى البلدة مكتفياً بأن تبقى تلك الجبال

مصدر حكايتي الغابرة بالأضافة لكونها الموضع الذي تنحدر منه السيول الموسمية نحو البلدة حيث الحافتان اللتان تنتشر فوقهما البساتين تتآكل في الشتاء وتتهدم الطواحين المائية لتغدو بعد سنين مجرد كتل صخرية تنعكس ظلالها على التيارات الحادة المزبدة المتجهة غرباً نحو هور الشويجة الشاسع.

وصلت فترة كادت مياه وادي الكلال ان تنقطع تماما لولا الينابيع التي تنز من قاعه الرملي واستحالت المياه الهادرة الى مسارب ضئيلة تكاد تضيع وسط الحصى والرمال وادغال الطرفاء مكونة هنا وهناك بركاً خضراء عامرة بالاسماك والسلاحف والثعابين واشيع بأن ثمة سداً يسمى بكنجانجم اقامه الايرانيون عند الحدود. ومرت فترة

عصيبة اضطرت الفلاحين للعمل على توسيع وتعميق صدور الانهار التي تبدأ عند الحدود. الا ان النتيجة الوحيدة التي توصلوا اليها هي أن رصاص حرس الحدود الايرانيين اردى واحداً منهم شهيداً. وأزدادت وتيرة الاحداث جدة عندما شرع بعض المخربين بالقيام بعمليات تسلل انتهت بتفجير محطة الوقود: فذات ليلة

شتائية ماطرة اجفلنا على دوي هائل، فانحدرنا نحو وادي الكلال لنرى النيران تشتعل في المحطة. الا ان الامور لم تتوقف عند هذا الحد فما كادت تمر سنوات اخرى حتى شرعت المدافع الايرانية بقصف القرى المحيطة بالبلدة، حيث كانت بداية الحرب والرد العراقي الجسور لقبر العدوان بعد صبر طويل.

تلك هي خلفية رواية مكابدات عبدالله العاشق وغالبية قصصي التي تعمد الى تنوير التاريخ المعاصر مركزاً فيها على الريف العراقي بحكم منبتى الفلاحي واكتفي بهذه العجالة تاركاً مهمة اكتشاف جزيئات عالمي الابداعي المتواضع للاعزاء الحضور.

عبدالخالق الركابي

لقد حان الوقت لأعلن عن ارتياحي بأن لي ذاكرة قادرة على خزن جزئيات التفاصيل ومفرداتها، وبالنسبة لي أستطيع أن أحدّد بالضبط مايجلب لي الارتياح من نصيبي الذي أخذته من الحياة، أو أستيائي منه، لا أستطيع الاعلان أن هناك مناسبة افخر بها، لأنها وقعت لي ولم يأخذ غيري حقّه منها، الا ان تلك المناسبات، مهما كان نوعها، منحتني الحق في ان اكون صادقا أمام نفسي وأمام ما قدرتُ على انجازة لحد الان، أغلب القصص التي كتبتها مكتوبة بصيغة المضارع، ليس لضرورات فنية، على الاقل الامر محكوم أمام نفسي، ولكن لاني فعلاً لا أستطيع الاّ أن أحول الذكرى الى حقيقة عندما أنقلها على الورق، بالنسبة لي،كل شيء يحدث في اللحظة الحاضرة، حتى أدق التفاصيل التي مرت بي في طفولتي، وبغضّ النظر الى المستقبل وما يحمله، فان الماضي، طفولتي نفسها، تعيد نفسها فيّ، تولد من جديد، كما يحدث لطائر الفينيق.

ومنذ طفولتي، كان معي مايكفي لأن اكون مختلفاً عن كل الأطفال المدجّنين، لقد رفضت الصنعة. وربما القت هذه الروح ظلالها على ماكتبت، وهذا ما أحاول، لأن اكون متفرداً في طريقة تناول الموضوع القصصي، وفي لغته، بالنسبة لي هناك تأكيد شبه دائم، على تثبيت دعائم منهج في كتابة القصة، أنها انطباعية، لا تجريد فيها ولارمز، انها منهج سليم وأنساني، لايميل الى كفّه، انني اعتمد على عينيّ في دراسة أي موضوع، وفي ان أجمع شتات كل شيء، ربما بسبب ان أحدى اذنيّ اصيبت بالضرر في طفولتي لمدة سنوات، فتعودت الاعتماد على النظر، ولذلك فأنا عندما أريد أن احيط بموضوع، فاني اجمع مارصدته عيناي بكل تأكيد.

ومنذ البداية عرفت أن الأمكنة التي عشت فيها لا يمكن أن تكون غير أماكن انطباعية، انها اماكن مفتوحة لا تنغلق أبوابها على اسرار، ليس هناك اناس متوحدون أومنغلقون على ذواتهم، ولكن هناك دائماً نذيراً بالشؤم والخطر يكمن في مستقبل حياة الأفراد والأسر، ان الذاكرة لا تختزن المضامين بل أشكال الشخصيات، فهي التي تنطق، عالنةً عن نزعتها للنبش في أرض العلاقات بين الافراد، اما الصرخات الليلية فلم أكن اسمعها، كنت أراها بالفعل، وهذا ذروة الالتحام الفعلي للتجربة البشرية التي يراها طفل مثلي.

في كثير من القصص التي كتبتها، هناك دائما طفل، يرى اكثر مما يراه الاخرون من اقرانه، الطفل الذي يتجرأ بدخول الغابة في قصة «لاتخافوا دخول الغابة»، والطفل الذي يتفوق على أقرانه في ركوب الدراجة في قصة «الحداد لايليق براكبي الدراجات»، والطفل الذي يلعب الكرة أفضل من الجميع في قصة «لاتسألوا اللاعب عن اسمه» والطفل المعرّض للاصابة بشظيات قذائف العدو في قصة



«طيور وفراشات وقذائف» والطفل في قصة «كيف خرج سامر من المتنزّه» وأخيراً في رواية «الكبار والصغار». لا أنكر انني والطفل في الرواية توأمان في جسد واحد.

في بداية حياتي الأدبية كنت مملوءاً بفكرة انني لا أستطيع أن أضيف شيئاً الى أدب العالم، رغم انني أحمل أشياء كثيرة عن نفسي وعن الاخرين، ولكن كلما تقدم الزمن، اقتنعت بفكرة ان الكتابة تصبح مستحيله، اذا لم تكن من خلال ذواتنا نحن، هذا هو طريقها الحقيقي للنهوض، لتضيف شيئا جديداً الى المعرفة، أعرف آخرين ممن يخالفونني هذا الرأي، تركتهم الأحداث والاحساس بالصغر، مهملين على صخرة الحياة، دون ان يتركوا عليها أي أثر من أزميلهم.

منذ البداية كنت أحاول أن أمد الجسور، بكل هدوء، كما انا الان، مددت الجسور بين البيت ذي الباحة التي تتوسطها حنفية الماء الوحيده وبين الزقاق بكل ضجيجه، ولذلك عندما طلب المعلم من تلاميذه، وانا واحد منهم، ان يكتبوا له عن الطيور التي تزقزق فوق الاغصان صباحاً قبل المجيء الى المدرسة، كتبت له عن الدجاجات التي تتنقل في باحة بيتنا وتقوقىء وتملأ الارض بفضلاتها، وعن العنزة التي كانت تتقافز في جريها بين الغرف، وعن الاطفال في الزقاق، بسحناتهم الذابلة وهم يلهون، لقد امتعض المعلم من كتابتي، لكن قال لي: ستتعذب. وعند ماكبرت اكثر، ووسعت الكتب التي قرأتها والحياة التي عشتها مداركي اكثر، فسرت كلمته: بانك ستحمل صليبك على ظهرك.

في الساعة التي ينام فيها الجميع، تبدأ رحلتي مع الكتابة، كنت في البداية اكتب أي شيء يخطر في البال، وقد تعلمت الانضباط الذاتي من البيت نفسه قبل ان اتعلمه من كتب النقد والسير الذاتية للكتاب والمفكرين، لا أنسى ابداً تلك الاسئلة الموجهة لي من قبل أحد افراد العائلة وهو يستيقظ من نومه فيراني منكباً على الاوراق،

فيسألني: من أجل أي شيء تتعب نفسك؟، ليس ذلك بسؤال عادي، ولكنه حكم نقدي يهديك الى الصلاح والى الحماس والحمية، ويبعدك عن الحياة المزيفة، والمكائد الغامضة، كما أن الكتابة التي يمارسها المرء كل يوم تمرين على رشاقة الصورة اللغوية، والعبارة الدقيقة، أن تمارين السباحة مهمة جداً ليكون المرء سباحاً متفوقاً، كذلك فأن الكاتب عليه أن يكون مستعداً تماماً من الناحية اللغوية، وفي لياقة مرنه عندما يواجه موضوعه

انني أحبذ الكتابة بطلاقة، ودون توقف، وأكره المراجعة واعادة الموضوع والجملة، ان المراجعة تجعل الكاتب كأنه يتعامل مع جثة وليس مع حياه وشخصيات لها وجودها المادي، وبعد الانتهاء من الكتابة الاولى، فان المراجعة للعمل بكامله يضيف حيوية، هكذا تعاملت في كتابة روايتي الاولى عن الحرب «القمر الصحراوي» وقد أنجزت كتابتها الاولى في زمن قياسي، وكذلك «الصغار والكبار» روايتي الثانية، ولكن الاعادة الثانية قد يمتد بها الزمن، وقد يحدث فيها أضاءات. انني دائماً، أثناء الكتابة بالذات، أبحر بين الحقيقي والمتصور، بين ماحدث حقيقة وبين مايمكن أن يحدث، لا أعتمد تماماً على الرؤية الشخصية، الان بالذات، فقد لا تكون أعمق من الجائز وقوعه، ولذلك يمكن أن تكون التجربة محدودة ولكن يمكن توسيعها، وهكذا فأنا أتمادى في الايضاح من الاحتمالات التي اضعها لفعل ما، أنها بالنسبة لي سعي خلاق لأكتمال الصورة، انني انجز كل ذلك بالتعاون مع ماهو متصور وجائز الوقوع

أحاول أن لا اكون منحازاً للشخصية التي اكتب عنها، ولذلك أجعلها تتصرف وفق المنطق الذي تجري فيه الاحداث، ان انجازها الفعلي هو انحيازي لها، ولذلك فلا قدرات خارقة ولا أعمال غير مألوفة، ولا لغة أسمى من لغة الشخص نفسها، انها موجودة كما هي في الحياة، شخصيات «القمر الصحراوي» ليست شخصيات أستثنائيه، انها موجودة في زمن الحرب وسط الالاف من المقاتلين غيرهم، لا مشاعر أستثنائية، يفرحون كما يفرح الجميع لشيء ما، لاتعذبهم أسرار كونية، ولا يسعون الى التفرد، ولكنهم أنجزوا افعالاً كان بالأمكان أن ينجزها غيرهم لو تهيأت لهم نفس الفرصة. لقد تعلموا الكثير من خلال العلاقات ومن خلال الملاحظة الموضوعية. انني أسعى، وقد تجسد ذلك في صورة اكثر وضوحاً في رواية «الكبار والصغار» لأن اصور الشخصية كما هي حتى ولو كان ذلك مؤذيا لها، بأخطائها اذا كان لها اخطاء، فان الخطأ راجع لها وليس للكاتب الذي يصورها، ان ذلك يغطي جميع الحقائق بدون اية نيه لألحاق الأذى بأحد. أن الشخصية المصورة بصدق تستوفي جميع جوانبها.

وفي رأيي ان الكاتب الذي يحدد نفسه برسم جانب احادي لشخصيات قصصه، كما نراه في الصور الفوتوغرافية، كاتب أقل ماأستطيع أن أصفه به هو انه بليد المشاعر، انه لا يرسم الطريق الواحد، ولكنه يشوه الحياة ويبعثرها.

في قصة الحرب على نحو خاص، تتجه القصه نحو الهدف في العلاقة الحميمة مع الناس داخل التجربة، مع الحياة نفسها، ولذلك تتخذ الذات هويتها وواقعيتها بوجود الاخرين وبوجود الحدث، وضمن اللحظات المحمومة لأند فاعات العاطفة، كل ذلك يساعد في الوصول الى توضيح الأحاسيس والمشاعر. ولذلك لا أعني بكتابة ملاحظات تمهيدية للرواية، وانما تسحبني الاحداث منذ السطر الاول، محددّة أشكالها، وشخصياتها، ولا أسعى عامداً للكتابة بشكل فني مسبق، أو ضمن خطة، وانما أجد نفسي مقيداً له، الشكل الفني تفرضه مسيرة الاحداث وافعال الشخصيات، في (القمر الصحراوي) اتخذ الشكل الفني وصعه المنطقي في الأعتماد على وجهتي النظر لكل من الشخصيتين الرئيسيتين، يوسف كاظم وحميد ناصر ولكلّ وجهة نظره كانت تضيف للحدث شيئاً جديداً، أو انها تضيف حدثاً آخر، لم تمارسه الشخصية الثانية، لا أنكر أن أول من أبتدع هذا الشكل الفني هولورنس ديرل في «الرباعية الأسكندرانيه»، واستفاد منه فتحي غانم في رواية «الرجل الذي فقد ظله» بأجزائها الاربعة، ونجيب محفوظ في «ميرامار» ومحمود دياب في «الظلال في الجانب الاخر»، ولكن الروايات التى ذكرتها لم تستطع أن تبعد نفسها عن أسر الشكل الفني لديرل، ولذلك عمدت جاهداً أن لا أخوض هذه التجربة المقلدة دون أضافة شيء جديد، وأرجو أن اكون وفقت.

أما في «الكبار والصغار» فقد استعرت قصة الخليقة، فبنيت الاحداث وفق منظور الأيام الستّة، التي تم فيها خلق العالم، ففي كل يوم كانت هناك احداث جديدة ترفد المجرى الأساس للحدث، وتوسعه اكثر تشعبات الأحداث، وبنهاية اليوم السادس يكون كل شيء قدتم فعلاً، واكتمل بناؤه.

أغلب شخصيات الرواية حقيقية، أناس وصفتهم في لحظات من التجارب الفعالة وهم يعيشون بين أسرهم، أو وهم يقاتلون، وهذه التجارب، لاتنحصر بالضرورة بأناس معينين، وانما هي موجوده في المجتمع بكامله، في رواية (الكبار والصغار) حاولت أن أبرز الصلة التي تربط بين الحياة بمسارها اليومي العادي وبين تجربة القتال مع العدو، ان الربط بين الأثنين يؤدي - في رأيي - الى التعبير عن حركة المجتمع في اللحظة الراهنة. ان ترتيب السرد في (الكبار والصغار) له اهميته خاصة لتنظيم وعي القارىء لما له من قابلية على اثارة الخيال والأنفعال مع المضمون، ولا أقصد أن كل

قصة مكتوبة بهذه الطريقة قصة ناجحة، فنجاح القصة قد لا يتعلق اطلاقا بنوعية اسلوب السرد، وانما هناك مقاييس أخرى يتم على أساسها تقييم القصة، ان الكاتب باستخدامه التتابع الزمني للسرد في الاحداث والحوار يحقق مايبغي اليه من تأثير.

في كل ماكتبته عن الحرب من قصص قصيره وأعمال روائية، انطلقت من فكرة لاتخفى على القارىء، هي أني لا أعتمد في اختيار الموضوعات على تلك الاحداث الأستثنائية التي يقوم بها المقاتلون، اعني الاعمال البطولية التي تفرز الاحداث، وانما كنت انتقي من الحياة اليومية احداثها الصغيرة، التي بمقدورها أن تفسر بصورة خاصة ما كان غير ملحوظ، ان قصص الحرب هي انعكاس لحياة الحرب، وبذلك يتجسد الفهم للظواهر المنعكسة التي تعبر عن علاقة الانسان العراقي بالعالم المحيط به من وجه نظر المقاييس الجمالية والاخلاقية، والمقاييس الثابتة والعرضية.

لقد كنت منذ البداية على وعي مشروع، بان للحرب موضوعاتها الأبداعية، كمادة ثرة لكتابة القصص القصيرة والروايات، كما هي ماده لبقية الفنون، لا تبرز اهميتها في الوقت الراهن فقط، وانما ستظل خالدة، بما تحمل من مواصفات الخلود الابداعي والاخلاقي، ولذلك ينبغي أن أقول أن موضوعات قصة الحرب ليست عرضية في موضوعاتها على فن القصة، أو انها عرضية كما هي الحرب، أنها معروفة في الادب العالمي، وهناك امثلة ونماذج خالدة، وهناك لاشك - نماذج لم يكتب لها الخلود لأسباب تتعلق بالنقد، هل يمكن أن ننسى (الحرب والسلام) أو (جسر على نهر درينا)؟ إن من يرى في قصة الحرب حالة طارئة، فانه لايرى فيها الاّ حالة تعبوية لاغير، متجاهلاً خلودها الأدبي والتاريخي، ومن هنا ينبغي أن تدرس قصص الحرب على أنها وحدة متصلة لها مساس بتاريخ الكاتب القصصي وطريقته في الكتابة، فهي تصوير للحياة وهذه هي الصيغة الشكلية في الفن عموماً، ربما كان مقصوداً أن يقال أن قصص الحرب قد لا يكتب لها الخلود بحجة انها تنقل الواقع نفسه دون مراعاة للصياغات الفنية، وهذا ماوقعت فيه قصص كثيرة، ولكن لكي يكتب لهذا النوع من القصص صفة الخلود الابداعي، فانها يجب أن تكون شكلاً من اشكال الواقع، لقد بقيت (الحرب والسلام) لتولستوي لانها كانت كذلك، وهذا هو الخط الفاصل بين ماهو أبداعي، وبين ماهو مادة مجردة من كل نشاط فني، كما أن بعض هذه القصص لاتميز في موضوعاتها بين الضروري من العرضي، أو بين العام من الجزئي. وبالنسبة لي عندما كتبت (القمر الصحراوي) كأول عمل لي عن الحرب» ارتكنت الى تلك الموسيقى المطمئنة بعد ان هدأ عنف كتاب قصة الحرب الأوائل، وعلى هذا النهج أسير وأرجو أن اكون قد وُفقّت في أن أتلمس طريقي نحو اسلوب أوفر شخصية.

عائد خصباك



ان واقع الحال، لايمنحنا جواباً قاطعاً، فكثير من الاعمال الادبية الكبيرة، جرت احداثها في «ذهن» الفنان ثم صبها على الورق بابداع خاص وقابلية مدهشة وبعضها جاء عن تجربة.

اذن.. يصح القول بان الاديب ضمير شعبه وضمير امته، وما يمس الشعب اويمس الامة، يستحيل في ذهن الاديب الى رموز وحالات ومشاعر ثائرة، رافضة أو مؤيدة، بحسب الاحداث وردود فعلها.

ولأن الاديب صاحب أخيلة ورؤى فان عطاءه يمزج الفكر بشخوص معلومين فيتمثلون في اعماله بشراً.. يحملون تلك الرؤى ويجهرون بتلك الافكار، فيقدم لنا الفنان من روحه وضميره شخصيات واحداثاً «مموهة» عن الواقع لكنها تغدو لصيقة بالحياة اكثر مما نعرف او نصادف في الحياة ذاتها.

وقبل ان ابدأ الحديث عن تجربتي الروائية، أود أن اشير وباختصار شديد الى مسألتين تخصان تجربتي في كتابة قصة الحرب.. لعل ذلك يفيد النقاد والمهتمين بشؤون ادب الحرب باعتبار ان المراد من هذه الشهادات او الوثائق تسليط الضوء على

التجربة ككل بما يجعل الناقد او الدارس امام صورة واضحة، مفيدة وغنية.

المسألة الاولى، تتعلق بالكتابة عن الحرب قبل السنوات الثلاث التي مضت، واشير هنا الى انني كتبت اربع قصص عن حرب تشرين كانت الاولى بعنوان «الفارس» والثانية «من لوى اعناق المدافع» والثالثة «الشهداء لايغادرون الخنادق» وهذه القصص منشورة في مجموعتين الاولى «قراءة في اوراق الفجر» الصادرة عن وزارة الثقافة والاعلام عام ١٩٧٧. اما القصة الرابعة فهي بعنوان «المقاتل» ونشرت ضمن مجموعتي القصصية الثانية (رحلة الليل الاخيرة) التي صدرت ايضاً عن وزارة الثقافة والاعلام اوائل عام ١٩٨٠.

اما المسألة الثانية فهي تتعلق بتجربة الكتابة عن حربنا الحالية، وفي هذه التجربة نشرت اول قصة قصيرة بعد شهرين من اندلاع القتال، وعلى وجه التحديد، يوم ٣ تشرين الثاني ١٩٨٠، تحت عنوان «على خطوط النار» ظهرت على الصفحة الاخيرة لجريدة الثورة حين كانت الصفحة الثقافية ملغاة آنذاك، وهي قصة متخيلة عن الحرب، شأنها شأن سبع قصص اخرى نشرت في صحافتنا اليومية. وبعد المعايشة عدت بحصيلة جديدة من القصص التي رواها لي ابطالها في الجبهة، واعترف بانني وقعت تحت تأثير انفعال المقاتلين الابطال بتجربتهم هناك، فجاءت بعض القصص واذكر منها «مكان رائع تحت الشمس» و«اغنية في ليل طويل» و«ليلة ليست مظلمة» و«العريف حمادي السالم» وكأنها ليست مقنعة على الرغم من انها حقيقية. ذلك انني اعتمدت فيها التوثيق اكثر مما اعتمدت الخيال تماماً على عكس قصة «الحداد لايليق بالشهداء» التي كتبتها بعد لقاء مع مقاتل جريح كان يرقد في متشفى الرشيد العسكري

فمزجت بين التفاصيل التي رواها لي على نحو مؤثر وهو شبه مغمى عليه وبين خيالي الذي أكمل الاحداث واختار زاوية الرصد. وهذا هو بالذات ما حاولت ان اطبقه وانا اكتب «صخب البحر» روايتي الاولى، وهي تجربة ـ على تواضعها الشديد ـ اتعبتني حقا، فالحدث الذي استمعت اليه من شاشة التلفزيون تحول الى هاجس في ذهني، وهو يدور حول معركة ليلة ٢٧ ـ ٢٨ تشرين الثاني ١٩٨٠ تلك المعركة التي افرزت واحدة من قصص البطولة النادرة والشجاعة المقتدرة للمقاتلين سعد عبد الهادي وعبد الحسين جادر حيث بقيا يصارعان امواج البحر على مدى ثلاثة ايام بلياليها، ويقاومان الجوع والعطش والتعب الشديد في حين استشهد رفيقهم الثالث. وفي الفترة اللاحقة كنت اقرأ كل ماينشر من تحقيقات صحفية حول الحادث وذهبت في زيارة قصيرة الى القوة البحرية ولكني لم اصادف ابطال القصة هناك وانما حصلت من احد الاصدقاء على تسجيل صوتي لتجربتهم، واستمعت الى التسجيل جدت ان في الحادثة اكثر من بعد فني، أولها الفعل العسكري حيث تضرب الكاسحة ويغرق الزورق الحربي، والثاني البعد النفسي والصراع المضني مع الطبيعة، والثالث الاستحضار المستمر والانثيال السريع للذكريات التي تشكل الطفولة والصبا والشباب معالمها الرئيسة.

ولم أجد مشكلة في التعامل مع الضابط البحري ونائب الضابط البحري الذين اسميتهما في الرواية «طارق سعدون» و«جبار سالم» لكن المشكلة كانت مع الشخصية الثالثة «احمد صابر ـ في الرواية» ـ التي لم اسمع عنها أي شيء وهي شخصية الشهيد.

عالجت مخيلتي هذه الشخصية وعمل الخيال الى جانب الحقيقة في رسم حياة بقية الشخوص. وقد استخدمت في هذه الرواية تكنيكاً يلمح بالاحداث والتفاصيل الجانبية ولايصرح بها تصريحاً يثقل الرواية، وهكذا اخترت طريقة الاصوات وهي طريقة معروفة في الرواية الحديثة الاجنبية والعربية. اما روايتي الثانية (حدود النار) فان الحديث عنها سابق لاوانه اذ مازالت قيد الطبع.

اخيراً.. اذا كانت هذه «صخب البحر» مع عدد قليل من الروايات التي ظهرت بعد عامين من الحرب، تعد من التجارب الاولى في هذا المضمار فان لها ماللاخريات من شجاعة تقديم نفسها بتلك السرعة وشرف المساهمة الذي يطمح اليه الجميع «عذراً لاطالتي وشكراً لاصغائكم»

علي خيون

«شهادة من كاتب مقاتل»

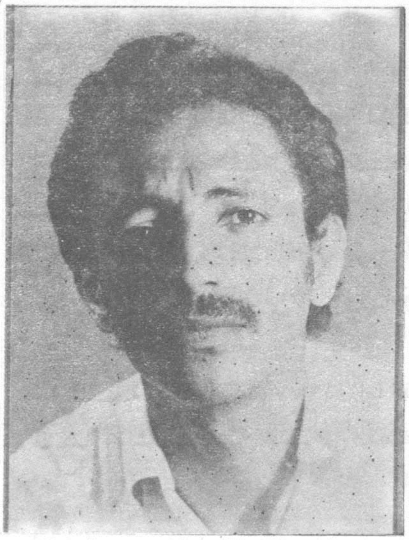
منـذ عشـر سنوات عرفت الحرب لأول مرة كجندي مشاة اثناء القتال ضد الجيب العميل في شمال القطر . . وانها لمصادفة غريبة ان احمل السلاح لثلاث مرات، جميعها في الشمال . . لقد كانت الحرب بكل تفصيلاتها وبكل حضورها اقرب الي من اي كاتب عراقي آخر من جيلي . . عنـدمـا عرفت ثياب الميدان وبـدلة الحروب الجبلية وقـاتلت العـدو وجهـاً لوجـه أصبحت الحرب بموضوعاتها الكثيفة الحـاسمة وبما تختزنه من مواقف تراجيدية وصراعات حاسمة بارزة في كتاباتي . . .

وكانت قصتي «اربعة احلام من قتيل» التي كتبتها في أواخر آب من عام ١٩٧٤ من ملجأ تضـربـه المـدفعيـة الثقيلة عشرات المرات وتطير الشظـايـا على سقفـه كالفراشات النارية وتلتقي فيه الوجوه العـراقيـة الجنوبية بتقاطيعها السمراء المتحدية للموت . كانت هذه القصـة باعتقـادي أول قصـة حرب عراقية تكتب من ساحة معركة حقيقيـة وفي وضـع صعب ومعقـد وربما هي اول قصة تكتب على اكياس الورق .

بعد ذلك كتبت قصصاً أخرى منها «ثياب حداد بلون الورد» و «اطلق النار على الكلب» و«الحدود النارية» وكلها استلهمت تجربة الحـرب المعـاشـة . . ثـم انجزت راوية قصيرة بعنوان «حبيبتي شجرة اللوز» في قرية تشيش لكن الجنود احرقوها في لحظة عصبية ليتدفأوا بها . . هكـذا ضاعت واحـدة من اجمل تجاربي القصصية ولم افكر بأعادة كتابتها مرة أخرى .

ككاتب في زمن الحرب اميل الى الكتابة عن احداث أو حالات وقعت فعلاً أو كنت شاهداً عنها وقريباً منها ولعله يتجسد بوضـوح في قصتي : «اليوم الخـامس في وادي الشمس» و«الحصان العائد من سمـرقنـد» وروايتي وشم الـدم على حجارة الجبل» . . . وانا التزم بهذا المبدأ في كثير من كتاباتي ولا أجد تبريراً في تغليب الخيال على الحـدث الـواقعي لضـرورات جمالية وفنيـة ذلك لأن الحرب ذات موضوعات متشعبة لاتدع خياراً للاستنجاد بطاقة المخيلة .

واظن ان الـوقت قدحـان لكي يخرج ادبنا القصصي من الغرف الأنيقـة الى تراب الـوطن السـاخن وان ينفض عن ثيـابـه ثلج هذه الكتابة العقيمة . . وكقارىء لا تستهويني تلك الكتابات القصصية الملفقـة المكتـوبـة وفق قانـون : قليـل من الـواقـع وكثير من الخيال والصـرعـات الفنيـة . . وبصراحة فان العديد من كتابنا ميالون لهذا النمط من الكتابة . . وقصص من هذا النوع لاشك بانها لن تصمد طويـلاً لسبب بسيـط كونهـا خسـرت جندها وارضيتها بالرهان على الشروط الفنية وحدها .



الكتـابـة الأبداعية تظل بالنسبة لي هاجساً وطقساً مقدساً، وهي مخاض لأحـاسيس تهدف الى تحقيق رؤ يـة صادقـة لواقع معاش في مستوياته المتعددة . انها مسؤولية ليست هينة على الاطلاق، وكثيراً مايرد في ذهني هذا السـؤال : هل استطيـع ان انجز عملاً قصصياً تقـرأه الأجيـال القـادمـة وتجد فيه تعبيراً حقيقياً عن هذا الزمن ولا تلقي به جانبـاً أو تلعنـه؟ هل يمكنني حقـاً أن أتوسل بفنون الكتابة الحديثة من اجل عمل قصصي متقدم يعبر عن زمنه فنياً وموضوعياً؟ هذا هوما اريـده ومـا اتمنـاه وهـوما اشعـر ان علي السـير الحثيث في الطريق اليه حتى لو فشلت اذ يكفيني شرف المحاولة .

وعلى الـرغـم من كل التحفظـات فلا خيـار امامنا في كتابة قصة حرب جادة الا ان نلقي بتلك الكتابة القصصية الهشة الخائرة والتي نكـاد بسهـولـه ان نستبين خطوطها ومصير ابطالها بنغمة تقليدية قد خطـط لها منـذ البـدايـة . . هذه الكتـابـة التي لايشفـع لها سوى حماسها . . وفي الواقع فان الكثير مما يكتب وعلى الأخص مانشر في مطلع الحـرب يعـاني من نبرة حماس زاعقة تطغى على كل ماعداها هي احـدى النـواقص الـرئيسيـة في أدبنـا . ان هذه الكتابة المكتظة بكثـير من افعـال متخيلة وقليـل من الـواقـع والتي تحشـد المصـائـر المأساوية للشخوص دونما مقاومة تذكر تظل بعيدة عن النفاذ الى العمق .

ان مهمـة اي كاتب عراقي جاد هي تجسيـد المعـركـة البطـوليـة لشعبنا معركة قادسية صدام المجيدة التي تدخل عامها الرابع بسلاح الفن النـاضـج والغـوص الى اعمق طبقات المشاعر الأنسانية لأبناء العـراق وهم يقـاومـون الـريح الصفراء في المسيرة التي عمدتها دماء زكيـة يومـاً بعد آخر . وهذا هو الأسلوب الوحيد الذي يجعل الكتابة ممكنة وواقعية . ففي قضية مصيرية هي تعبير عن الصراع الجذري

الـذي ندعـوه بمعـركـة البقـاء يقف الكتـاب في سبليها في الخطوط الأمامية في الجبهة بثياب الميدان تبدو الكتابة ذات قوانين جديدة . . وهكـذا فأن جماليـات جديـدة فرضتهـا قصة الحرب الآن بعد ثلاث سنوات من الكتـابة . . جماليات تناضل للأستقرار على أسس ثابته وأرض راسخة ليس بالأمكان الشك في القيمة الاستثنائية التي ستتركها .

ان بسـالـة المحـارب العـراقي تنبع مبـاشـرة من ادراكه لوظيفته كأنسان له فاعلية لايملك الا ان يقاتل صف الأعداء الذي يواجهه ويمنح دمه من أجل كرامة الوطن وذلك مايهب حياة المحارب ثقلها

وجـوهـرهـا ومعناها . لقد تحققت هذه الموضوعة التي ابرزتها الحرب بأعمال ابداعية مؤثرة . وما يزال أمام كتابنا مهمة ترسيخ هذا الفعل البطولي المقتدر .

كما يظـل المـوت البطـولي للمحـارب والدم يشخب من جسده . هذا المـوت الـرجولي الفاعل والمؤثر هوما ينبغي على ادبنا ان يأسره باقصىٰ انجـازات ابـداعيـة،اذ ان على ادبنـا ان يرتقي لمستوى هذه المضامين الانسانية الكبيرة والمتألقة وان يكون ذاكرة مدهشة لهذا الزمن .

ان الطـريق مايـزال مفتـوحـاً لكل الأجيال الأدبية لتأسيس ادب الحرب القصصي الذي يسلك طريق التأمل الأكثر عمقاً للتفاصيل والملاحظات الميدانية ويغتني بالقدرات التفصيلية والدرامية من اجل يكتسب أدبنـا ملامـح فن قصصي يلصق بنهـر الحياة وهموم الارض ويشكل أضافة جوهرية وهامة للأدب المعاصر .

ككـاتب سأظـل أسعىٰ من خلال تجاربي المتنوعة على ان اكتب المـوضـوعـات المنـاسبـة والحـاسمة والقوية التي تمكنني من استلهام

احسـاسات الواقع ومواضيعه وتأمله عن قرب ككاتب ومقاتل في آن واحد . وآمل ان اعكس ذلك في كتابي القصصي القادم «غيمة من نار» وروايتي الثانية «الأمطار تغني والعشب يحترق»

باعتـزاز بالـغ أحيي كل الاصـدقـاء الكتاب الذين اسهموا برفد المعـركة بالعديد من النتاجات القصصية الجادة وكل نقادنا المبدعين الـذين اسهمـوا بمتـابعـات نقـدية لفيض الاعمال القصصية الجادة وأملي ان ينجـح العـديد من كتابنا برفد ادبنا العربي المعاصر باروع تجارب الكتابة القاطعة التي تعبر عن اللحظة الراهنة .

محسن الخفاجي

للرئيس القائد :

عهد على مواصلة العطاء

جدد الادبـاء والكتـاب العـراقيـون العهد للسيد الرئيس القائد صدام حسـين على مواصلة البـذل والعطـاء وتجنيد اقلامهم خدمة لمعركتنا العادلة ضد قوات البغي والعدوان الايرانية . .

جاء ذلـك في برقيـة رفعهـا الى سيـادتـه المشـاركـون في الحلقـة الـدراسيـة التي نظمهـا الاتحـاد العـام للادبـاء والكتـاب وتنـاولت موضوع (المثقفون والحرب) وفيما يلي نص البرقية . .

السيد الرئيس القائد المناضل صدام حسين المحترم . .

تحية النضال والنصر والشرف وبعد . .

اسهـامـا من الاتحـاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي في تعـزيـز وادامـة روح النصـر العظيم الـذي خلقته معركتنا المقدسة للدفاع عن الوطن ضد هجمة المغول الجدد الاتية من ايران والقوى العميلة المتـواطئـة معهـا وردا على روح الهـزيمة السائدة في بعض اوسـاط المثقفـين العـرب فقـد عقد الاتحاد الحلقة الدراسية الاولى حول (المثقفون والحرب) معززة بشهادات الكتاب والمقاتلين الذين عمقوا روح النصر في رواياتهم وقصصهم وجسدوا شموخ الانسان العراقي الجديد . .

لقـد اراد مغـول ايـران الجـدد بالتـواطـؤ مع الصهيونية وعرب اللسـان ان يفعلوا بالعـراق والامة العربية مافعل مغول هولاكو من خلال محاولاتهم الخـائبـة لاختراق البوابة الشرقية للخليج والوطن العـربي غير ان عزيمـة العـراقيـين الامـاجـد ومـا بعثته فيهم ثورة السـابـع عشـر الثـلاثـين من تموز من روح وثـابة للنهوض ومقدرة ضاربـة في الـدفـاع عن شرف الارض والـوطن والتاريخ بقيادتكم يابطـل النصـر والنهـوض قد احـالت اطـماعهم الى رميم بعـد ان هشمتهـا زنـود جنـدك البـواسـل وملايين العراقيين الاماجد الذين بعثتم فيهم روح الاجداد واندفعتم امامهم الى مقدمة الموكب . .

ان الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي الذي ساهم اعضـاؤه في المعـركة فعلا وابداعا ورهنوا عطاءهم واقلامهم للنصر العظيم لينظـرون اليكم ياسيـادة الرئيس على انكم راية من رايات الفكـر الخـلاق وامثـولـة تشخص امـام المبدع في تجسيد ارادة الامة وتفجـير ينبـوع العطـاء . . ان اتحـادنـا ليحـرص على ان يجعل من الامثـولـة التي جسدتموها منارا يهتدي به بمزيد من الابداع الخلاق والكلمة الصادقة المقاتلة . .

ودمتم قائدا للنصر والعز والابداع الحضاري الجديد . .

القصة الفائزة بالجائزة الاولى لمسابقة قادسية صدام
الخامسة في القصة القصيرة

عرائس

حسن مطلك

- ١ -

اعتقد في البداية أنه صوت ناي، نهض من مضجعه وتسمع جيداً، أدار رأسه الى جهات القرية العديدة، لم يسمع شيئاً، فعزا ذلك الى همسات اللاوعي داخله.

اغمض عينيه محاولاً النوم وأخذ بتذكر الاشياء التي اعدها كلوازم للسفر الى الجبهة فجر غد كان بضمنها مجموعة من الكتب. قال لنفسه: قد يتاح الوقت للقراءة في الملجأ.

أمه اعترضت قائلة: «أذاهب الى نزهة؟» . . . .

فرق الجيش الشعبي ستكون في مواجهة مباشرة مع العدو. لكن فكرة مانبتت في رأسه بشأن لذة القراءة في خنادق الخطوط الأمامية، جابه كل المعارضات لكي لايحرم نفسه تلك اللذة.

النوم يرفرف في السماء الصيفية مثل خفاش يحاذر الاقتراب. أخذ يتذكر الاشياء التي اعدها لرحلته مرة أخرى. . وحين وصل العد الى البندقية رفع رأسه بشكل آلي. . كانت متكئة، هناك، بجواره على دكة الحطب، يلتمع زيتها في ضوء القمر. ابتسم في سره ابتسامة عميقة ثم هوى برأسه على الوسادة مرة اخرى. مدة طويلة كأنها الدهر مرت عليه وهويسدل جفنيه بصعوبة بالغة. لم تكن حالة جديدة عليه، الأمر الذي يسميه: أرق الغد. .

عاد الى طفولته قليلا: صغير بانتظار العيد، و(دشداشته) الجديدة تحت الوسادة في جيبها قطعة نقدية. كبر: ساعدان قويان، صدر عريض يحتوي العالم كله، لطوله يقطف تفاح رأس الشجرة، كما يقال. غير أن ذلك الاحساس أو المرض المقبول من لدنه. . كما يحلو أن يسميه احياناً، ذلك الأرق يحدث في آخر يوم من العطلة الصيفية وهويتحرق بانتظار الدراسة في الجامعة. تشابكت في رأسه هواجس وأفكار تشابك عشب السواقي، وبدأت أطراف النوم تدنو حتى تماسكت مع ذلاذل الصحو.

برز صوت الناي رقيقاً فنهض كالملسوع. ماعاد يشك في سماعه الآن، إنه واضح ومرهف.

من ضلع الوطن. . موسيقى رائعة آتية من عوالم سحرية بعيدة. توجه نحو بندقيته، تلمسها برشاقة كأنه بصدد دعوة زوجة جميلة له، أراد أن يدثرها بلحافه، جاءه صوت أمه من وراء سياج من حطب القنب نسج بمهارة عفوية حول دكة النوم:

- ها. . بني؟
- أمازلتِ يقظة؟
- لم أستطع النوم. . وأنت؟
- قلت أخفي البندقية، لغرض الحيطة، وأتمشى قليلاً.
- هاتها عندي.

تناولت الأم بندقية ابنها، مددتها في الطول، بينها وبين اخوته الصغار واحاطتها بذراعها بعد أن دثرت خشبها باللحاف.

علّق قليلاً:

- اهتمي بالحلوة.

ضحكت الأم، فانصرف هو.

كان الناي يناديه وينسرب صوته في مسامه، تنتابه بين لحظة ولحظة رعدة خفيفة كلما أوغلت الأنغام في الرقة. الفوانيس الحمراء في حقول الذرة لفلاحين لم يرجعوا بعد الى البيوت. . والقرية تغرق

في سكون تام. نام بعض الناس، ومازال البعض يشرب الشاي أو القهوة وينشر الأحاديث. بدت له القرية آمنه عند أقدام جبل (مكحول)، تسلم نفسها لحبه دون مقاومة.. والظلمة الفضية تهرول بين الأشجار وعلىٰ حوافي نهر الزاب الأسفل. هجعت العنادل والحمائم واستفاق الدود والصراصير من سبات النهار، فراش الحقول القريبة وبراغيث الاحراش وحشرات غدران الري ترتمي علىٰ ضياء الفوانيس الحمراء الراقصة.. تهرب كل تلك الكائنات بينما يدخل هو مملكتها.

ايه يارطوبة الحجرات - قال لنفسه - علىٰ الحصر والبُسط تنام نساء وأطفال، علىٰ العتبات تترقب كلاب. يمكنه أن يحسب كل بيت، كل حجرة حتىٰ أثاثها المتواضع.. يمكنه ذلك، فلا توجد غرفة مقفلة علىٰ محتوياتها وعصية علىٰ اى فرد في هذه القرية.

كان يحتضن الأشجار، يتطهر بالليل الريفي.. وأفكاره لم تذهب بعيداً، حتىٰ لم تغادر جذور الشجر، وهو يتقدم بحذر لذيذ نحو صوت الناي.

حث خطاه إذ صار بالقرب من الصوت. إنه ناي (اسماعين). أو هكذا كانوا يسمون صديقه (اسماعيل)، ويسمونه ايضاً: صياد الدبابات.

بلغ طرف القرية الشمالي حيث بعض التلال، ثمة ظلال لأشخاص ثلاثة يرقصون علىٰ أنغام الناي ويصرخون بفرح. عرفهم: أحمد، خلف واسماعين ينفخ في نايه. صاح بهم:

- هوو.. وو.. توقفوا.. أزعجتم الناس.

جمدوا فجأة كجمرة في ماء. هتف احمد بحدة:

- من؟ عبد الله.. حسبناك رجلاً.

- اصمت.. ماذا تحسبني اذن؟

انحدروا وثلاثتهم من منحدر التل كأنهم يتدحرجون، حملوا عبد الله وهم يهتفون، وقد نسي دوره كواعظ وبدأ بالغناء معهم. كل لقاآتهم تتم علىٰ صوت الناي، ولكن لهذا اللقاء طعم مميز، إدعوا أن عودة اسماعين من الجبهة مجازاً توقيت لرحيلهم اليها.. لذلك هتفوا بحياة حظهم السعيد. التلال مكان مألوف، معتاد أن يلتقي فيه أهل القرية في المناسبات وغيرها، يلعبون (الدامة) ويتبادلون الأحاديث. في قمة أحد التلال ينفرد قبر بنُي بعناية فائقة، يقال أنه قبر رجل صالح يدعىٰ (سيّد علي)، ينتصب عند رأس القبر جذع شجرة مسربل بالأشرطة الملونة ورايات من القماش، محاط ببرانٍ فخارية مملوءة بالملح المبارك صفت بانتظام كأنها مسبحة، ولهذا القبر مكانة خاصة فعنده يلتقي الاهالي في مناسبات كثيرة: العيد، الزواج، الأنجاب، التعزية، الاستمطار والنزهة.. الخ.

بالقرب منه تتمدد ثلاثة قبور ينتصب عند رأس كل منها العلم العراقي، وكتب علىٰ الشاهدة: الشهيد فلان، استشهد وهو يدافع عن الوطن.. أما بقية القبور فكانت في التل الآخر.

أكل الاصدقاء من الملح المبارك. استداروا الىٰ قبور الشهداء.

تناول اسماعين حصادة بيده ورسم مستطيلاً الىٰ يسار القبر الأخير، قال:

- هذا قبر الشهيد اسماعين عوض الملقب بصياد الدبابات..

قال خلف:

- ميروك عليك.

رد اسماعين علىٰ الفور:

- شكراً أخي.. العقبىٰ لك.

ضحكوا، بدأ اسماعين يحدثهم عن بطولاتهم وهو يقوم بالتخفي والتورية خلف أكوام التراب، ثم يزحف ويهرول كأنه في معركة حقيقية. قال عبد الله:

- هل أنت سعيد بالحرب الىٰ هذا الحد؟

توقف اسماعين فجأة وتساءل:

- الحرب؟؟

صفن ثانية فاعتقد الأصدقاء أنه يستعيد ذكرياته في المعارك العديدة، ثم استأنف:

- الحرب.. حرب، دمار، خراب، من منكم يريدها؟ غير انها حين تكون مفروضة عليك، حين تهدم المدافع قرية جميلة مثل قريتنا.. عندها يصبح القتال خيارك الوحيد، فما عليك الا أن تستدعي شجاعة اجدادك وتحارب حتىٰ تنتصر أو تستشهد.

قال عبد الله:

- تكون الشهادة نهاية سعيدة اذا كنت تدافع عن نفسك وحقك.

صمت الجميع برهة وفي نفس كل منهم ألم مترسب، ممزوج بتصميم روحي غريب علىٰ الصبر والمقارعة حتىٰ النهاية. كانوا يتحاورون في أمور شتىٰ، وكان للحرب النصيب الأكبر من ذلك الحوار. فكلما تغير الحديث اعاده اسماعين الىٰ حديث عن المعركة والسلاح. قال أحمد:

- في كل كلماتك لون الخاكي والنار.. ياأخي جدلك حديثاً آخر. في دواخلهم شيء من الحسد تجاه صياد الدبابات، كانوا يشعرون بنوع من النقص والتقصير لانهم لايمتلكون بطولات يتحدثون بها. لقد تصوروا أحياناً أن في كلام صاحبهم بعض المبالغة لهول مايحدثهم عن المعارك وصمود الرجال. قال اسماعين:

- في المعارك الأخيرة أحرقت دبابتين وأسرت بعض جنود

فاعترض خلف مكذباً، الا أن صرخة عنيفة قد صدرت عن اسماعين، فأمسك بتلابيب خلف وبطحه في التراب وهو يصفعه ويركله قائلاً:

- أنت جبان. . . اذهب الى الجبهة لتعرف مايفعله جندي عراقي واحد بقطيع من الايرانيين. . اتجادلني وأنت قاعد على مؤخرتك؟

تدخل الآخران لحسم النزاع ووجها اللوم والتقريع الى خلف، أنباه فأطرق واعتذر، ثم قبل اسماعين على رأسه. ابتعد اسماعين عن الآخرين بضع خطوات وأخذ يعزف على الناي أنغاماً حزينة تشق القلب.

سيطر على الأصدقاء نوع من الوجوم. طرح عبد الله اقتراحاً بأن يذهبوا الى نهر الزاب للاستحمام والتطهر، فالطقس صيفي مقمر. ورحب الجميع بالفكرة بعد أن أقنع اسماعين فقبل أيضاً.

همس احمد اثناء توجههم الى النهر في اذن عبد الله:

- لنتحدث عن سليمة.

ابتسم لفكرته إذ أن اسماعين يحب الحديث عنها، وسينسى غضبه بالتأكيد. قال عبد الله:

- ياجماعة. . اسمعوا خبراً سعيداً. .

فانتبه الجميع، استأنف:

- غداً حملة لحصاد الذرة عند سليمة.

هتف اسماعين ببحة صادرة من العمق: حقا؟

قال أحمد:

- ماالفائدة؟ سنذهب غداً الى الجبهة جميعنا. . ويبقى اسماعين هو المستفيد الوحيد.

قال خلف:

- ستحضر فاطمة وسعدية. . وغيرهن.

صاحوا بحسرة:

- صحيح؟!

الحديث يحلو حول سليمة:

- عينان سوداوان واسعتان، قامة منتظمة. .

- كأنها الفرس. .

- بل قل انها الغزالة. . والشفتان. . الشفتان كأنهما دُن من الشفلح القرمزي. .

صاح اسماعين بانزعاج:

- اوه. . ماعلاقتنا بكل هذا؟

- ملعون انكشفت نواياك!

قال ذلك احمد فضحك الجميع بانفعال عميق. . وصلوا الى النهر، انتزعوا جلابيبهم وهم يمشون. . فغاصوا جميعاً في الماء.

- ٢ -

ما أن ضحكت تباشير الفجر حتى قذفت سليمة عن نفسها الغطاء وهي تتمطى مثل قطة مدللة. قررت أن تسبق الجميع الى الحقل كي تتمكن من استقبالهم هناك.

بالأمس كانت تغني طوال فترة العشاء وبعدها، وكان العم مسعود يقول لابنته مصطنعاً الريب:

- ها. . انه لفرح غريب.

فترد سليمة:

- نعم ياأبي. . لطالما انتظرت يوم الحصاد.

كانت تفكر بانتقاء أفضل الأغاني، وتجرب ذلك بصوتها العذب، ستلهب حماس النسوة حتى يتمكن من إنامة كل القصب قبل غروب الشمس.

الفجر الرائع المحلى بصياح ديكة وشوشة عصافير تغادر اوكارها في سقوف البيوت. بعض الرجال انحدر بعد صلاة الفجر الى البساتين والحقول.

وصلت سليمة قبل الجميع، راحت تركض في حقل الذرة بفرح طفلة نزقة.

رأسها الذي يظهر ويختفي بين رماح القصب، رأسها هو الأهم لانها تفكر به. . وهي جميلة فيه: ذلك الجزء البارز المتلفع بوشاح أسود، الراكض بين الاطراف المترامية لغابة القصب. انها مدفونة حتى العنق - والرأس احياناً - في الكثافات المتباينة.

لاتعرف أن احداً سبقها الى هناك، يتربص بها لذلك تطلق موالاً باعذب مايكون؛ أغنية حزينة لكنها صافية ثاقبة تثلج الصدور. الموال يتقطع بسبب الضربات المتوالية لرؤوس رماح القصب التي تحمل العرانيس على الصدر والوجه والفم المنفرج.

تقفز بدلال؛ ساقية، بركة ماء، وتغوص قدماها في الوحل الأخضر، فيضطرب الماء الضحل قليلاً.

الموال يرتجف في كل قفزة ثم يعود اكثر صفاءً.

لعله لاحظ في فجوة غير كثيفة او منخفضة في غابة القصب شيئاً من جسدها، صدرها النافر المترجرج مع القفزات. توقفت، توقف غناؤها. أرهفت السمع - فتحت فمها تسمع به ايضاً - لقد شعرت بوجود أحد في الجانب الكثيف القريب من الغدير. زمت شفتيها، باعدت راحتيها. . ثم واصلت.

لو كان مكانها لقال: ماذا يهمني وجود أحد، انا لا أخاف من شيء؟. . . وتساءل: هل قالت ذلك حقاً؟

الحق: انه هو الخائف، خائف أن تكتشف وجوده، ستصرخ ستتبعه لكماً، او تدفنه في الوحل حتى الاختناق. لقد بدأ قلبه المتلصص يخفق، وبدأ يمشي على أطرافه الأربعة. كان يخاطبها دون أن

تسمع، بل أنه كان يخاطب نفسه: احذريني ياسليمة، فوضع المرء في غابة يجعله لايختلف عن الكواسر الاخرى.. احذري الوحل ففيه جذور مغمورة تخدش قدميك»

كان يريدها لامبالية، ممتلئة بالزهو، واثقة من كل شيء تلمسه يدها، ملتذة بضرب العرانيس على نهديها.

كان يريد فيها الصوت الندي، الجسم، أن يحتضنها فقط

ـ طوى خصلة قصب طري واحتضنها ـ

لقد أدرك انها رغبة حيوان ترفضها سليمة الرقيقة، مثلما رفضتها من قبل. لقد تسابق مع شباب القرية للفوز بها، لكنها رفضتهم جميعاً، وأن حظه ليس أفضل من حظوظ الباقين. ماذا لوعرفت انه مجنون بها، يرقبها منذ مدة.. قد تجده جثة هامدة بين الجذور.

مازالت قفزاتها نشطة.. الا أن صوتها قد تباعد واوغل مع الوشيش الخافت للحقل الذي تداعبه نسمات الفجر الطريّة. أقدامها المحناة تنثر الوحل بين الجذور. اغنيتها تتكلم عن شاب، عن فارس أحلام، لكنها لاتذكر له اسماً ـ كم هي عنيدة هذه المرأة ـ فكر الرجل المتلصص.

انحدرت نحو المنخفض حيث غدير الماء الواسع تتكاثف عنده الرماح بأشد ما تكون. تتهاوى طيور الماء في الغدير، وتبحث اللقالق البيضاء عن صغار الضفادع. تجلس كل يوم على ركام صخور، وترسل ساقيها البضتين في الماء وتحركهما كمجداف في حركة خفيفة.

الموال قلما ينقطع، والصوت مازال يصفو ويصدى في جوانب المكان، وجدار الذرة الكثيف. كانت تنظر الى رؤوس العرانيس بجذل. انها تعرف أن الحصاد وفير هذا العام، اوفر من اي عام مضى، وانها لابد أن تخفف عن أبيها بعض العبء.

مازال يزحف بحذر جهة الصوت، بدأ يراها فوق الصخور، تمنى لو يتعرى جسدها، لو تسبح في الغدير مثل بطة، لو ينسكب الجسد الأبيض كالحليب في الماء ـ لكنها حذرة حتى في وحدتها. فكر لو يغرق نفسه امامها غير أنه سرعان ما استسخف الفكرة، نهضت بخفة ففزعت بطيطات الماء ونثرت قطرات صافية فوق الغدير، ثم حطت من جديد. طار سرب العصافير محدثاً عاصفة رمادية في الفضاء. نظرت سليمة باندهاش الى صفاء السماء كأنها تراها لأول مرة. انفرج الفم عن ظل ابتسامة فضاقت العينان السوداوان.

صعدت فوق كومة الصخور منتصبة على اطراف أصابعها، وأرسلت بصرها باتجاه القرية بعد أن وضعت كفها فوق الجبين مظلة، أبصرت صويحباتها ينحدرن من بين التلال، صاحت بفرح ثم قفزت الى الماء. خاف الذي كان يرقبها وخمن انها ستكتشفه أثناء عودتها الى قدم الحقل.. أراد أن يهرب، فماجت رماح الذرة بعنف محدثة صوت تكسر وقرقعة، مكث منطرحاً على الأرض الموحلة.

قال لنفسه:

ـ ياالهي.. هل رأتني؟

زحف الى الامام مسافة قصيرة فاصطدم بشيء صلب، تلمسه.. انه ساق بشرية، نظر الى فوق.. تراجع مرتبكاً ثم جلس:

ـ سليمة؟!

كانت تهزأ به، نظراتها تنوي التهامه، ابتسامتها تقطر سخرية به. لم تنطق في البداية غير انها وضعت يديها على خصرها.

ـ عفوك ياسليمة.. كـ.. كـ.. كنت أمرّ من هنا.. عفوك...

ـ لقد لوّثت بدلة الخاكي الجميلة، اذهب والتحق برفاقك فهم على وشك الرحيل الى الجبهة.

نهض (خلف) بسرعة والوحل يسيل مع قامته، سار بانكسار بضع خطوات، توقف. أراد أن يلتفت الا أنه أحس بعينيها تثقب ظهره، شجعّ نفسه على الالتفات قائلاً: ليحدث مايحدث.. والتفت: لم يرَغير اضطراب العرانيس. لملم أطراف قميصه الموحل وهرب.

* * *

خرج العم (مسعود) بعد أن حمّل حصانه بحمل الحاجيات التي يبيعها في القرى النائمة على نهر الزاب. كان ينادي: بنادق...

كان صوته موسيقياً رتيباً... والريح الخفيفة تدهدي النباتات البريه المقطوعة كالصِفّيْر والدرداء والطُقّيق.

لقد وهن وبدا مترنحاً في مشيته، تكاد الريح أن تأخذه فوق نتوءات الأرض. حصانه لم يزل قوياً يحمل الاشياء من خشاخيش وعطور. لقد خبر أرضاً واسعة وعرف اناساً كثيرين. ام سليمة التي كانت تقاسمه الخبز والماء، قالت قبل أن ترحل: «كن اي شيء من بعدي.. حتى لو عطاراً متجولاً».. وماتت فعلاً، لقد ظنها تمزح، بعد أن ألمّ بها مرض قتلها.

كان مسعود كسولاً لايحب أن ينهض من مكانه لولا أن يحسبه الدود ميتاً فينخره.

«آه لوتراني ام سليمة الآن.. بالتأكيد، فروحها الطاهرة تحف بي حيث حللت.. هه، مامن أحد لايعرف مسعود العطار.. لكنهم مابرحوا يقولون: هذا بيت ام سليمة» الاطفال هم اكثر من يعرف العم مسعود، فهو طيب مع الجميع.. هو طيب مذ كانت. لكن الحياة معترك يكشف وهن الرجال.

جهاز الراديو المعلق على خاصرة الحصان يجعل العم مسعود على اتصال دائم بأخبار المعارك، وقد حفظ كل الأناشيد والأشعار.

حين يتحلق حوله عدد من الأطفال وتسيل بضاعته بيسر، يأخذ بالهتاف والأنشاد والقفز مع الصغار يقول:

- دبابة حديثة ياولد..

فيخرج من عليقته لعبة دبابة اوبندقية يدفن بها وجه الحصان فيرفع رأسه... ثم يضحك العم مسعود. عندما يجلس رجال القرية عند التل، او أمام مضيف المختار، يسألون العم مسعود عن مختلف الانباء، فينهض من مكانه محركاً يديه ورأسه، متكلما بحماس والزبد يتطاير من فمه، عن آخر البيانات، بل أنه يبالغ احياناً فيغمز ويقول:

فيضحك الرجال:

- مليون كثير يامسعود.. اتعرف كم يكون المليون؟

لكن العم مسعود يعاند على رأيه.

كانت نفس مسعود مطمئنة، لم يعاكس ام سليمة يوماً واحداً حتى لو استوفزت ولعنت الحظ الذي جاء بها اليه.. كانت تندم بسرعة. قالت قبل أن تتزوجه: «حتى لو اعمل كالساعة، فأنار أضية به».. وقد صدق حدسها.

في قراره هو الآخر شيء ما.. كأنما اتفقا على اعطاء الحياة هذا الشيء: فكانت سليمة. لقد علمتها الأم أن تبذر القليل من الذرة وتحصد الوفير من الغلال.. علمتها أشياء كثيرة اخرى: أن تحصد بمنجلها لتذوق حلاوة تعبها، «فالحياة محصول وغلال ياسليمة»، علمتها أن تكون عزيزة النفس: «فالرجال يحبون المرأة القوية الشديدة في سرهم ويصغرونها ظاهراً، انهم سينظرون اليك بتجسس وكبرياء معاً»

هكذا [illegible] الام، أن تحب كل شيء ولاتتوجع أبداً لأن ما[illegible] غريباً، كانت تقول لها. «عيش وشوف». كلما [illegible]سعود يتذكر مقتعداً تلة تراب فأدركه الوقت إذ شعر باشتداد الحر، وتذكر أن عليه دعوة ام عبد الله لتعد الغداء لحاصدات الذرة.. جرَّ حصانه وعاد بسرعة.

* * *

في نفس اسماعين أشياء كثيرة ينوي قولها لسليمة، لكن اية طريقة أصلح؟ هل تكفي بطولاته، واسمه الذي يحمله مثل وسام ذهبي كبير؟ أيكون اسمه قد غزا قلبها قبل أن يحاول؟

وجد تلك المقدمات بمثابة مفتاح لدخول عالم سليمة الجميل.

لقد علمته الحرب حلاوة استسلام مدينة معادية بعد الحصار.

على بعد خطوات كان ينظر اليها وهي مطموسة في كدّها ينظر اليها قبل أن يلقي التحية فبادر بصوتٍ عال.

- ساعد كّن الله..

توقف الاحتطاب، رفعت الحاصدات ظهورهن بحركة واحدة وانتبهن اليه.. ثم هتفن بصوت واحد:

- اسماعين!

هرعن اليه مثل كتاكيت تحتمي بالأم من باشق وصافحنه، قالت فاطمة:

- كيف حال الجنود؟

- حديد.

بادرت سليمة وسلمته فأسها، فوقف يبحث عن معنى أن تسلمه امرأة فأسها، هل ورد ذلك في عرف القرية؟

سمع صوتها يحثه:

- ياالله يااسماعين بارك عرانيسنا..

غنى بحماس..

- «هزّاع مروَدْ عيني... يهزّاع

- يهزّاع

- بيني وبين احبابي سنجاب شبه الغيمة.. يهزّاع

- يهزّاع»

وقفت سليمة خلفه تنظر اليه فقط، الى حركته حيث بدأ ينهب القصب نهباً، لكنه حين شعر بنظراتها اليه ارتبك فلعقت الفأس قدمه فخجل من أن يصرخ... وهل يتألم اويتأوه الجندي؟.. واصل الغناء منطلقاً من ألم قدمه وقلبه، لعل سليمة قد تشربت دفء صوته ورجولته فخجلت من مشاعرها، لذا توارت تلك المشاعر في قصبة تعضها.

في طرف الحقل كان الأطفال يطرطشون بماء الساقية، انحدروا حين أبصروا اسماعين. تهامسوا خلفه:

- هذا صياد الدبابات.

قال في نفسه: ان الرجل العظيم يداعب عظمته حين يتكلم او يلعب مع الصغار، احسن أنه يزداد كبراً وغبطة، أراد اخبارهم أن كلما خاضه من بطولات كان لاجلهم. قال:

- تعالوا نلعب (العُلصُ)

كل قصبة تحمل عرنوساً ثقيلاً وهي مازالت طرية ستنعقف الى الاسفل بشكل الحرف (ل).. تستخدم حين تجف في لعبة لطيفة يحبها الاطفال: (لعبة العلص) أخذ كل طفل قصبة معقوفة وقابلوا اسماعين. برز صالح الصغير وغنىّ:

- «هاتِ محاكم للعلص..»

فماسك عقفة قصبته بعقفة قصبة اسماعين... سحبا، فانكسرت قصبة اسماعين، صاح الاطفال:

ـ هيَ ي ي ي . . انغلب صياد الدبابات . .
ضرب قصبته في الأرض وصاح بهم
ـ هيا اذهبوا من هنا . . اولاد الـ . . .
انصرف الصغار ضاحكين ، فقعد اسماعين على الكدس يداري خسارته في (العلص) . . . لكنه شعر بالتواضع أمام نزق الصغار. كانت سليمة تشجعه بابتسامتها كلما عادت الى الكدس تحمل حضن قصب . تخيلها منفردة دون الحاصدات ؛ امرأة له في هذا الحقل الواسع ، وهو يرتاح قليلاً من جهد ا لحصاد كي يداعبها فوق الكدس .
أدار رأسه الى القرية ؛ كانت الحيوانات تعود ببطء شديد تحت وطأة الحر، فأزعجته فكرة العودة الى القرية لغرض الغداء أو الراحة .
كان يداعب قصبة ذات عرنوس كبير ، فانتبه الى شيء ما . . لم يدرك صيحته الاحين تجمعت النسوة :
ـ ماذا يااسماعين . . هل لدغت؟؟
ـ إنتبهن ، القاذفة في يدي .

لقد اكتشف اذن أن رمح القصب مع عرنوسه يشبه تماماً قاذفة الـ (آر . بي . جي) . . لذا لا يعرف كيف قام بكل تلك الحركات ، حركات التخفي والزحف وهو يحمل القاذفة النباتية .
الا أن يصوب قاذفته نحو الهدف .
ـ بمـ . . م . . بف . . ف . . . ها أحرقتها .
لم تكن ثمة هبة نار خلفه حين التفت ، لذلك قبض على جمع تراب ونثره من وراء كتفه .
عاد الأطفال مرة ثانية فحمل كل واحد منهم قاذفة نباتية . . وأغاروا على الأكداس .
جميع من في القرية يقول له ، ولا يعلم اذا كانوا قد اتفقوا على ذلك :

ـ خلق الله كتفك العريض للقاذفة .
تركت النسوة الاحتطاب وبدأن ينظرن اليه بعيون مفتوحة وأفواه فاغرة ، وقد ظهر على سليمة الانزعاج ، لم يتأكد إذا كان سبب انزعاجها نظرات النسوة اليه ، ام جراء تركهن الاحتطاب؟ لذا رأى من المخجل أن يبقين هكذا شاخصات فيه ، لانه لايطيق هذا التحديق الغريب . طلب منهنّ العودة للأحتطاب فأبين وتصمغن في الأرض ، لذا كان عليه أن يملأ الموقف بالحديث . قال :
ـ في ليلة شديدة البرد ، أمرنا بالتحرك الى مواضع قريبة للعدو ، كان ذلك في وهاد (سومار) وأرضها الوعرة ، إذ كان الليل يغص بالكواسر وشواظ النار . . وكنت احمل على ظهري جعبة الصواريخ ، واشد يدي بقوة على قاذفتي ـ انها مناورة صغيرة وحسب ـ قال الضابط لنا . سمعت صوت درع يتحرك ، فانحدرت في وادٍ غير عميق وأوغلت قليلاً نحو أرض العدو ، مكثت أنتظر مرور تلك الدبابة مدة لابأس بها . وحين خفتْ حدة تلك الانفجارات وتبين لي أن مابقي منها اطلاقات ذعر و رصاص طائش يطلقه الاعداء دون هدف ، واكتشفت أن رفاقي قد انهوا المهمة وبدأوابالأ نسحاب ، قلت في نفسي ؛ حرام أن اعود هكذا دون أن أطلق صاروخاً واحداً ، لذلك ـ تقنصت في الوادي جيداً لا تمكن موقعهم . . ركزت القاذفة : بم . . م . . بم . ثم تدحرجتُ الى الوادي لكي لايراني احد على ضوء انفجار الدبابة . . . تسلت في المنخفض وعدت .
ـ تعيش
قالت سليمة باعجاب ورددت النسوة ذلك . طلبن منه أن يحدثهن عن حكاية أخرى ، الا أن العم مسعود برز فوق تلال القرية يعطي اشارة الغداء بكوفيته .
ذهبت سليمة الى الغدير منفردة ، فانتهز ذلك وتبعها . وجدها تغسل وجهها ويديها ، فجلس الى جانبها فجأة وهمس :
ـ سليمة . .
ـ عيب يااسماعين عيب . .
نثرت الماء على وجهه وهربت ضاحكة .

ـ ٣ ـ

طلب رجال القرية من مسعود أن يحدثهم عن آخر ما سمع من أخبار لكنه ظل واجماً على عادته .
ـ مابك يامسعود . . خير انشا الله . .
ـ اسماعين . .
ـ ما به . . ماذا جرى له ، تكلم يارجل؟؟
ـ لقد جرح . . وبترت بعض أصابع قدمه .
هتف الرجال بحسرة صافقين أكفهم .
ـ لاه . . !! . ياللخبر .

* *

كان ليل القرية يتهادى مثل ربابة عاشق ، حين طلب اسماعين من أصدقائه أن يحملوه الى التلّ . جلس هناك يعزف الناي ، فجلسوا حوله . . صرخ بهم :
ـ قوموا ادبكوا هيا .
نفض الأصدقاء عن جلابيبهم غبار القعاد وبدأوا يدبكون .
تقدم شبح أنسان في سفح التل ، توقف الدابكون وصاحب الناي . . اقترب الشبح فعرفوه :
ـ من؟ . . سليمة؟!!

الى :ـ الفتى الشهيد سعد وأبيهِ

العازف

محمد احمد العلي

حان وقت الـدخـول في محراب الصمت، حيث التصفيق يعني الـترحيب البـالـغ بالفرقـة السمفـونيـة الـوطنية وقائدها التشيكي الاشيب الشعـر وهـو يعتـلي دكة صغيرة في قلب نصف دائرة اجتماع العـازفـين . . ثم تنازل أوار احتدام الأكف وخبا عنفها ليتحول الى عنفـوان في القلوب والاذهـان في تهيأة خاصـة لكـل واحد من مئات الحضـور . . وأوعـزت الثـواني القـادمـة للجميـع ان تنقطـع منهم الاصـوات وتتخـافت آخر الحوارات الهامة في اقرب مكان من خشبة المسـرح الـوطني والى أبعد نقطة في كتلة الجمهور الهائلة التي تغص بهم القـاعـة . . السعلات الأخيرة انطلقت على استحياء وتضاؤ ل ممتثلة بقـدسيـة الى سلطـان وتقـاليـد العـزف الذي قد آن . وحتى الحـركـات المـوضعيـة التي لا يتجـاوز تأثيرها التسبب باثارة صرير كرسي تحت رجل متعب، استقرت وسكنت . .

مشهد العازفين بذلك التناسق الرائع، واللباس الاسود الغريب بذيلهِ الطـويـل واليـاقـه اللـامعـة، وهـو يحتوي على شيء من الدقة المتنـاهيـة اجسـامهم تحت الضيـاء اليسـير على مساحة متقدمة من خشبـة المسرح . والذي يشع بجهد على عمق القاعة كفجوة كهف بين جبـال عاليـة . . ويضمحـل الضيـاء كلما غار في العمق المدفون بالظلمـة المـوحيـة بأن الجالسين في غمارها هم اكثر الحالمين بكونشرتو البيانو والاوركسترا التي ستبدأ .

في تلك اللحظة ارتفع هوس القلق في قلب بياتريس عازفة البيانو الى ذروتـهِ المؤلـمة حتى ضاقت بها الهـواجس السـريعـة الانهيار في رأسهـا الصغـير الى انهـار بها ستدفع ثمن تشبثها بعازف «التمباني» حمود واصـرارهـا على مشـاركتـه هـودون غيره من عازفي الايقاع في اصعب الايـام التي عصفت بهِ والتي ماتـزال عدة ليـالٍ منهـا وعـدة نهارات قريبة مشبعة حتى التبلد والسهوم بالحزن ازاء استشهاد ولدهِ سعـد في معـركـة الفكة . (دعوت ربي ان يثبت جناني وينصرني . . دعـوت ربي قبل الدخول الى القاعة بكل الضراعة، أيقنت بعدها انني سابقى متـماسكـاً . . شيء ما يحز في قلبي . . قال المشرف الفني أسعـد فيـما قال لاقناعي، بأنني سأتغلب على محنتي كانتصار ولدي في واحدة من اكبر المعارك على الحدود الشرقية . ثم قالت بياتريس بخجـل ظاهـر واصرار على المبـالغة بالتأسف : انك الوحيد الذي سيؤدي العزف . . وإنها لاتثق بالعازف الأجنبي . . وأضافت بنبرة هادئـة عميقـة التأثر : سيترطب فؤادك الجريح . سان سانت أشعل الحس القـومي الفـرنسي ونافس معاصريه الالمان بالتأثيرات الرائعة المستقـاة من المحيـط به . . ستشعر ياسيد حُمود إنك في اجواء معركة هائلة وشـاملة . . لن تعبث ياسيـد حُمود ـ بياتريس تضم الحاء والميم وتمـطُ اسمي كثـيراً ـ . . سيتـدفأ قلبـك، وأرجـو ان يهدأ ويأنس ويستقر . . هذهِ المرأة شديدة التعلق بفنها . اخلاصها ودقتها أثارا فيَّ

شفقة غريبة غير مألوفة لدي . . كنت سأشرح لها انني جنوبي ، ولكي تعرفي من اي المشاعر تُصنعُ قلوبنا تعالي وانظري كيف ندفن موتانا ، اننا نتمرغ بالتراب والوحول ونلجأ الى قتل النفس بأقرب سلاح على فراق اعزائنا ، وننتحب ليل نهار؛ ونفارق النساء ، ونبتعد عن الاكل إلا ما يقيمُ الجسد ، ونغلق اسماعنا عن الكلام الرقيق والضحكات ونحّرج على انفسنا سماع الاغاني والموسيقى . . ياسيدة بياتريس لا نسمع آلة موسيقية لمدة عام على الأقل فكيف تريدين ان اعزف بيدي أنا؟ شيء واحد يحز في قلبي ، انني لا استطيع أن ابوح بشيء من هذا . . مذاهب الحب كثيرة ، وطرق الاحزان واشكال الحداد متنوعة ولكن لا تقولي إنك لا تثقين بالعازف الاجنبي أرجوك . . دعوت ربي . . وبياتريس لا تعلم ان الله استجاب لي ، وأحمدهُ على لحظة الهدوء التي استطيع بها أن أرى اعضاء الفرقة جميعهم والجمهور الكبير في هذه اللحظة الرهيبة يصنعون أمجادي)

عندما رفع القائد الاسمر كأنه عربي ، يَدهُ اليمنى أفقياً والموصولة من خلال السبابة والابهام بعصاهُ الصغيرة ، وعيناهُ تدوران دورة سريعة تستكشف ميدانهُ ، كالرسوم والاحداثيات بدا العازفون وآلاتهم على خارطة . . وعند المؤخرة حيث يقابلهُ عازف التمباني بصورة رأسية كأنه في رأس مثلث يتطلع اليه من وسط الظلع المقابل (ارجوك ياسيد حمود، لقد جدَ الجُد) .

توقفت خلجات كل العازفين (من المنتظر ان تثني علي وتشكرني، هذا ما تعدهُ ايها القائد، إنه افتراض مؤكد من خلقك النبيل . . الآن علي ان انتزع هذا الثناء ولا أتلقاه لطفاً . . .) وجرت في جوفهم دمدمة الآلات وكان ذلك امتصاصاً لارتعاشة حمود، وتصاعداً في رجعة القلب السرية الواضحة في عين بياتريس، وعازفو الفرقة جميعاً متوجسون أيضاً ومترقبون، عزف الاوركسترا كالمعركة الدقيقة التخطيط والتنفيذ. أية خطأة تؤدي الى كارثة . .

القلق ان يكون في موضع ما ضعف ولوكان صغيراً (دعوت ربي ان يثبت فؤادي وينصرني) في كثير من حفلات الفرقة كان سعدُ في جانب المسرح المخفي ، آخر مرة كان في وسط القاعة بين المتفرجين المتقدمين . (هناك . . هناك . . أوهنا بجانب المسرح .) يراقب جهاز التسجيل الصغير الذي يضعهُ على أرض المسرح ، وعلى بعد ثلاث خطوات امام أبيه وبذلك يكون في وسط تجمع العازفين للاحتفاظ بالسمفونيات التي يمتدحها ابوهُ سلفاً بينما يقترب يوم الحفلة ، وحتى قبل ان يلجأ الى لبس الزي الاسود ، تكون هناك كلمة مشجعة ، واستجابة مؤدبة بين الوالد والولد فيرافق أبيه على دراجته النارية ، ذات المقعد الجانبي التي يتميز بها العازف الكهل على الدوام .

نظر حمود الى البقعة التي امامهُ ، وتحت الأرجل في الفراغات الكافية لاعادة الرغبة المستحيلة لتسجيل هذه الكونشرتو الصعبة . ليست هناك آلة التسجيل التي اهملت نهائياً في البيت ولا يدري كم من الزمن سيهمل ولن يقف سعد في جانب المسرح بنظراتهِ الحذرتين التواقتين للنجاح - رغم إنه لا يفهم في الخطأ التقني والصواب اثناء العزف سوى ما سيشرح له أبوهُ خلال الطريق الى البيت في جوف ظلام بغداد على الدراجة ما اسفرت من العزف الحسن والرديء - لأنه أوحىٰ لرفيقهِ في ذلك العصر الربيعي المضطرب في رمال الفكة بأنه يكتفي بتعصيب رأسه من الشظيتين اللتين جرحتاهُ في رأسهِ واحداهما واضحة كل الوضوح في اعلى جبهتهِ اليسرىٰ . . الجرحان أدمياهُ على قدرٍ جعل الضابط آمر السرية يوعز له بالاخلاء والتطبب، فلا أحد يعرف مدى خطورة أي جرح مهما كان صغيراً في الدماغ . . هكذا قال الضابط وكان ذلك بالأمس حال اصابتهِ . . لم تكن العصابة طبية . انها منديل الحاج لازم ، فقد استدر عطف عمهِ وأخذهُ من فوق سجادة الصلاة . . ان هذا المنديل يبارك الجرح الذي يعصب بهِ . . اليس كذلك ياعمي؟ قال الحاج لازم اذا كان الامر كذلك فتقبل المنديل هدية خالصة ، انني أشعر بعظيم الطمأنية لما أضع جبهتي عليهِ في السجود. أكد سعد لرفيقهِ الذي أُخذ بهذا بهذا الحديث واستهواهُ : وقد شعرت بالقوة والحيوية والثقة بالشفاء السريع عندما وضعتهُ على جبهتي وعصبت به دماغي . . لما حدثوا الأب بهذا الحادث بعد ايام من دفنهِ رفع هو الآخر منديلُه واخفىٰ عينيهِ الدامعتين . . كم للدموع من أيد ، سابغة على المضطربين اعظم الاضطراب؟

إنتبه حمود على اثر حركة رأس بياتريس والالتفاتة الخفيفة معها الى الجانب الايسر من المسرح بزاوية صغيرة جداً حيث يستعد لعزف التمهيد (للصولو) العزف المنفرد مع سكوت كل الآلات . صلّت . . (سيواجهنا وحدهُ . . سيواجه الدنيا كلها وحده . . ربي ! ! قال إن ولدهُ الشهيد يحترم عمل أبيه في الفرقة لأنه مقتنع تماماً إنه عزف سام ، يرتفع باذواق الناس) . (نعم - فكر حمود - وأؤكد لك يا ولدي إنها الفرقة الوحيدة في العراق يتلهف اليها افاضل الناس وارقهم مرة واحدة كل بضعة شهور) وتمايل قليلاً . . رفع القدم اليمنىٰ مليمترات ثم اعادها رجاةَ ان تستريح . . إنها عادة يستخدمها عندما يطول المكوث أمام الطاستين النحاسيتين الكبيرتين والمغطاتين عند الفوهة بجلد السمك ، احداهما تختلف عن الاخرى في الصوت . . لكن تمايلهُ هذه المرة تطميناً لعازفة البيانو، إنه يدرك ملاحظتها ويستعد (ربما أدركت انني بكثرة استراق النظر الى الارض إنما أفتقد آلة التسجيل التي اعتادها سعد، *وهذه معظلة المرأة، ان أشرد لأي شيء خارج طقوس*

وحرفية العزف، لكنها لا تعرف ان معظلتي كانت في بداية الاستسلام لفكرة المشاركة والتدريب على عزف هذه الكونشرتو. . .)

لم تقوَ نفسهُ على النزول على رجاءات العازفة ان يشارك، حتى وصلت بأسباب طلبها الى ان العازف الاجنبي (مايدبرها) قالت الجملة الاخيرة بصدق وخشية مؤلمة. . قال لنفسه سريعاً: (أنا لها. . أترين اليوم إننا نفعل ما يفعلهُ القلة في العالم) ولكنهُ كان مضطرباً جداً، خُيل اليهِ أن هذه المهنة على ما قضىٰ بها من عمر، وعلى ما أوصَّله أو وصل معها بتمرسهِ الدقيق الى تحليق مجموعة متنامية متكاثرة حولهُ، ومن أشف الناس واجملهم نفساً، أو إنها أرقّهم وأشفتهم، هذه الممارسة الفنية التي جرت في عروقه منذ الاشتغال بها في موسيقى الجيش حتى بعد ان تقاعد وانظم للفرقة، لم تعد مناسبة لأبٍ عليهِ اعلان حدادهِ الصامت، ربما أبد الدهر الذي لايقوىٰ على رفع سعد ذي العشرين عاماً من خزانة الذكرىٰ. . حاور نفسهُ أياماً (يعتب علي سعد: حِسبالي تحزن دوم من فاركَيتك. لَكن ياولدي الاجنبي مايدبرها. وأنا. . .) وعندما شرح المشرف الفني وشرحت العازفة ازمتها الفنية بالمختصر الذي يعني إنها ستأخذ الوقت منه لتعزف منفردة على البيانو، ادرك انها في قلق حقيقي، وهو الذي يعرف دقة عملها وحساسيتها المفرطة. . ولقد شكرته بما يشبه البقاء مديونة ازاء صنيعه بمنة لا تعوض عندما هز رأسه الصغير ذي العينين الصغيرتين الغائرتين تحت النظارة الطبية البيضاء في حزن دفين، بالرضوخ، في تلك اللحظة التي كان لابد ان يتغيب سعد لهنيهات، ويأتي القرار من اعماق هاجس دافيء أخذهُ من موقع عنادهِ وقوتهِ. . وود لو أقلعت عن تكرار امتنانها لأنه استسلم لمشاعر أخرى تكرر انثيالها عليهِ من المشرف الفني: ستتغلب على محنتك كانتصار ولدك. . ربما خجل حمود ان يعلم الاهل والجيران والاعمام إنه سيدق على الطبل بعد أيام من رحيل ولدهِ، وليس في القلب متسع لنغمةٍ حتى لو كانت حائرة تدخل الاذن مصادفة لاعوام قادمة واعوام، رغم إنه عاش عمراً مع آلتهِ سعيداً، والتي كثيراً ما اتفق ان فعلت به ما يمكن ان تفعله هذه الليلة كونشرتو سان سانت كما وعدت بياتريس: سيترطب فؤادك الجريح. . هكذا مرت ايام التدريب. ولانها مفككة وليست ذات رهبة الدقة المتناهية امام جمهور حقيقي بلحم ودم، لذا فقد أحس إنه يمسك المضرب الخيزراني المغطىٰ بالجلد باصابع متيبسة وان المضربين كانا ثقيلين لاول مرة في حياته.

في لحظة الاستعداد لاستلام العزف التمهيدي تذكر إنه حفظ (الميلودو) وساعدهُ ذلك على معرفة نهاية الاستراحات التي لا تزيد على ثوانٍ، وحفظ (البارات) الخمس التي بمسافة ثانية أو اثنتين (ياألهي الرحمن الرحيم! تمتد تربية الاطفال سنيناً وسنين ويكبرون ويشبون ويمتد التفاخر الذاتي الصامت بهم سنيناً وسيمتد الحزن من اجلهم اعواماً طوال، لكن كارثة مفجعة ازاء هذه الجموع التي تمثل بغداد، بل ربما هم كل الوطن، كارثة ازهاق مشاعرهم وافساد رخائهم وارتقاء وتسامي نفوسهم ربما لا تحتاج الا لغيبوبة ثوان خلال العزف. مثل انطفاء سعد بثواني ياالهي اللطيف الحليم! لابد ان يصل اليه ويعرف رأي العازفة من أنها تأمل ان يترطب فؤادي الجريح. . الجريح ياسعد. . هناك نضال لابد من خوضه بابعادك قليلا في عزف الصولو) قال له الضابط: بما إنك مصاب في مكان يثير ظاهرةُ الشكوك لذا فإني اعفيك من المساهمة الفعلية في الهجوم المقابل الحاسم الذي نَعدُ له لاكتساح الكثبان والهضبة الرملية بعد ساعات أو في أول الغد الجمعة، ونطرد العدو الايراني، وننظف هذه التلال القليلة العزيزة. . لا الأفضل ان نعتزم ابادتهم لقصم ظهورهم. . مالهذه العصابة على رأسك مما لهٌ فوق اذنك هذه. . أصيبت هي الاخرى ولا تفصح؟ كلا ياسيدي، كل ما في الامر أني اشدها على طريقة عمي ليشفي بها الرؤوس المصدوعة. . وعلى ذلك سيبقى رأسي سالماً آمناً في المعركة الآتية وسترىٰ، ثم «كيف اترككم؟». الصحيح إن بالفتى اليافع العمر، الصحيح الجسم، والمفتول العظل والفارع الطول رغبة عارمة ولكنها خجولة من مغبة الظهور بمظهر التنطع والادعاء، رغبة ان يرى منظر الانتصار، يرى نهاية معركة، وينهيها بنفسهِ، يرى وجوهاً مستبشرة وهازجة وهاتفة وملوحة تنتظر التكريم بنوط الشجاعة، ويمتد منهم نار الانفعال والفرح الى الجميع المترقب لحظات الاعلان به، ويرى كيف يُرعب المهزومون ويصرخون ويستنجدون ويخورون مدحورين. . يرى كل ذلك حياً نابضاً قريباً، بل سيكون هو ذاتهُ واحداً من صانعي هذا المشهد العظيم، كما لو يُهيأ ويدبر فنياً بعقول الفنانين الكبار في الكتب والافلام والحكايات. . والصحيح أيضاً أن بهِ هذه الرغبة الفتية المدافة في مثل النخوة والشهامة والاعتداد بالنفس التي لايعيقها جرحان صغيران تافهان على ماترفا من دم ومنذ التصدي لا يقاف

العدو الذي يحاول الدخول في الفكة والطيب قبل أربعة أيام وحسم المعركة امامهُ لايبتعد سوى ساعات. طوال تلك الايام والآتي عنده على مبعده ساعات فقط مهما اخذت ضراوة الجذب والشد تحتد وسعار النار يتصاعد ويصطلي ويضيء الليل الطويل في هذه التلال المعشوشبة تحت الربيع في نيسان. الصبر على لقيا هذه النشوة لا تفصح عنها الا فواه، لأن الجميع يحسونه كالشمس الساطعة. . وسعد ماكان لأي اعتبار آخر مضاف لهذه الاعتبارات بالذي سيبدد ويخسر ذلك المنظر الجليل العظيم.

وعزفت الاوركسترا . . كل العازفين تقريباً اطاعوا اشارة القائد وانهمكوا

. . انقطعت الصلات بالكون . . بكل حاضر العالم المحسوس، حتى آخر ضجة في زحمة الشارع، والهمهمة والحركة الرشيقة المتهاودة في قاعة الانتظار لامامية، وعند المنضدة الطولية للكافتريا، حتى أسلوب رشف المرطبات ورفع الحاجب وانحناءة الرأس بالتحية المرسومة على انفراجة شفتين بعلو وترفع ٍ ودود تعوم على سطح موج ماء هادىء . . حتى ملابس رواد الحفلة المثيرة التي تختلف بالاناقة واختيار الالوان والموديلات، القديمة قدماً طويلاً أو الحديثة من آخر صيحات الموضة، ولمجرد انهم داخلون لهذه القاعة في حفلة الاوركسترا يتغير كل شيء في داخل الانسان . . على الرصيف شيء وداخل القاعة المقدسة يتبدل الانسان . . على الرصيف الى شيء آخر أرفع وأبدع وارق. كل هذا العالم المتدافع الحي الملون، سكن وانسر عن العازفين ليدخلوا كهفهم السري مع النوته والآلة واشارة القائد وحساسية الأذن. وربما اختلطت في هذه الحفلة اضطرب العازفين وقلق بياتريس ان يضطرب عازف التمباني في اداء دوره على الوجه الدقيق المطلوب (يا للرجل المحزون لو عصف به مرأى ولدهُ الآن!)

والاجانب الذين شددوا طيلة الايام الماضية في التدريب على احناء الرأس انحناءة «إنا آسفون مستر حمود» ويقصدون إنه امر بلا شك جليل وشاق أن يفقد «أن تفقدوا اولادكم في هذه الحرب. لم تعد تقل عما اصابنا في الحربين العالميتين».

تصاغرت الدنيا لدى حمود، وتقلصت اكثر واكثر، مروراً بالجانب الايمن من العازفين ذات الأهمية المتركزة برأس بياتريس الاشقر الصغير الجانبي وتعبيرات وسواسها الذي ينبجس من عينيها كالتوسل (قال المشرف: ثم ان بياتريس تحب العزف معك)، تصاغر العالم حتى حدود آلتهِ والى ملابسه السوداء ذات الياقة المنشاة والذيل الطويل، والى حدقة عينيهِ. . تلملم الزمن والاشياء بحدود الرؤية الغائمة المجردة. . ثم انفتح الكون بابتداءِ الضرب على صفحة الطاسة اليمنى «بيفلات»، ومنذ الحركة الاولى (تمتد الحقول، والقطن الابيض، يهز رأسه بنعومة النسيم، والاغاني تهدهد، والالحان تبوق، تتعالى حتى السماء ويلتوي من الفضاء، نحيب بكاء، وصوت عبد يصلي، ليبعد عنهُ الظلم والعذاب. لِمَ يداهمُ بلاده جارٌ باغ، يريد ان يذلهُ ويسومهُ انواع المهانات والعذاب؟ صبراً أيها الانسان. والانسان يهدأ. يطاطيء رأسه الثقيل، وانفاسه تتكسر كأنها السديم، ويغني الحانهُ الساذجة ـ ويقرع على الطبول بقوة الدهور ـ، وانغامهُ مقدسة، في قلبهِ تدور، أما يداهُ فتقرع بصبر وثبات.)

انفتح العالم امامهُ مجدداً كأنه خارج من الذهول. . ابتدأ من عصا القائد، وحاجبهِ الكث الذي نزل على الجفن وصعد سريعاً. . إنها الاستراحة قبل عزف الصولو. وأحس بصلابة اصابعهِ وهي تضغط على المضربين اللذين ضربا بقوة وإتقان. . قال الضابط لمجموعة تحت إمرته من الفوج ١٩ قوات خاصة: لقد خاض رفاقنا في بعض التلال معارك دامية التحمت فيها البنادق والرمانات والسكاكين. . وعند المرور بسعد المعصوب الرأس مجيلاً طرفهُ في مساحة جسمهِ الواسعة المتدفقة نبضاً وحماسا وواصل: اختاروا عدوكم الذي ستنازلونهُ ذراعاً بذراع ما وسعكم ذلك. . (استنادا الى مايعرفهُ عني فإنه يطلب مني المزيد. ان اختار أطولهم وأضخمهم. ضحك سعد) لقد متن التدريب ساعديه وأصبحتا جزءاً من عنادهِ في خوض المعركة التي سماها الفيلق الرابع «معركة الكرامة» لابادة الذين لوثوا الارض في هضبة الفكة.

بعد ان تسارعت رموش العازف ارتاح قليلا. . لقد لانت أصابعه بعد الاداء التمهيدي للعزف المنفرد. . لابد إنها مرنة بما يكفي، بعد التدريب الذي اصر ان يكون كافياً، وبعد ان استعاد بحركة التقلص والانبساط السريعة رشاقة الاصابع الطويلة لا ارادياً قبل ان يهم بالضربة الاولى بوقت مناسب. كانت دقاته مفاجئة ومقتحمة وسريعة كمل لو كانت اصابع في آلةٍ موجهة. بعد ان تبادل نظرات النجاح الاول ورأى الانبساط في وجه العازفة وربما تخيل احمرار وجنتها وحركة جفني القائد الكثين، أدرك انه لم يكن ماكنة أدت واجباً ميكانيكياً. شكراً الله. . لم يكن هناك مجال لترصيف جملة على اللسان، ولا اجراءها في المشاعر جريان القولة المنطوقة والمسموعة. . شيء من الهزة أعترتهُ برهبة أدت واجب الامتنان والشكر. . وامتد الرجاء ان لا يذكر آخر لحظات وداعه لامهِ يستلف منها مبلغاً يستحي أن يطلبهُ من أبيه، ولا يعيد على نفسه فجاءه أن قال الاخ الكبير: سعد مصاب في المستشفى ـ ثم خفض صوتهُ كالهمس لأبيه ـ أنتهى سعد ياأبي، علينا به. لحظتئذٍ انتاب الأب شيء يشبه دوران حلقة عمال متعبين ذاهلين في دائرة متصلة في لوحة برقت امام عينيهَ واختفت. . نضى ثيابه أو بعض ثيابه وحاول ان يلبس ثياباً أخرى او بعضها، كان يتجه لزاوية الغرفة فيضربها ويرتد، ثم يندفع الى الحائط الثاني فيصطدم به، كأنه يطارد ثيابه، عاري الذراعين والساقين، متجرداً من اضمامة الكون له، متجرداً من الاشكال والالوان والاصوات. . لحظات ذاهلة دارت به في الغرفة كالراكض وراء روحه التي تخرج من جسده تمتحن تعلق الجسد لها ثم تعود بعد ان تهوم. . الركض وراء اكسير الحياة بعقل مشلول وعيون غائمة وانفاس مضطربة تجري ضعيفة كالخيط الدقيق الذي يهدد بالانقطاع فتهرب الروح منه الى غير رجعة.

(ربي لأريد ان استعيد هذا الامتحان من أجل هذه المعركة. من أجل الصولو الذي لا يستطيع ان يؤديها الاجنبي، وليس في العراق غيري لها في هذا المحراب المقدس..) لقد عاش كثيراً هذه الاوقات العصيبة، مرات ومرات، ارتضى منها الالم الشديد قرباناً واستنزالاً للدموع التي تطفيء لهيب سعد في القلب بعض الوقت.. إنه امرؤ لم يتخلَ عن طريقة ذوبانه في دائرة اهلهِ وفلذاته واحفاده، ولم يتخل عن طريقة حدادهِ وحزنه التي قد تكون ـ وحدها ـ الكافية بالميزان مقابل الراحلين المستأصلين من جذور القلب. لقد عاش ذلك وارتضاه واكتوى به، ولكن استعادته الآن يعني لديهِ استعادة الانهاك والذهول والغيبوبة التي تفتك بهِ شوطاً لا يدري كم يطول وهوعلى اي حال يستغرق وقت العزف المنفرد له ويتجاوز ربما وقت الاوركسترا كلها، ولنْ تكون هناك اية فرصة لاصلاح ما يفسد في التوواللحظة، لأن الهزيمة في هذه الحرب الدقيقة التكوين قاسية حد المرارة الدائمة كدوام مذاق الشجر المر في نفوس هؤلاء الذين اختاروا أنفسهم بعناية لسهرة فوق المتعة العارضة ويصرون على ارتياد هذه الحفلة ونفوسهم مشبعة بمجريات ونتائج اكبر المعارك في القاطع الجنوبي.. ولذلك يأتي دعاؤه في لحظة تسبق اليقين المجرب لديه ان هذه اللحظات هي للذين هنا في هذا الموعد معهم وليست له ولا لسعد الذي يريد من أبيه كل الباقي من حياته موصولة به الى الحياة الأخرى: بل ان حجم الحزن كله صَغُر لديه ازاء ان يبعث الخيبة في قلب العازفة التي احبت العزف معهُ واختارته برجاء حميم، وازاء ترفعهِ الرجولي من أن تندم على ما فعلت.. وفضاعة ان يكون العازف الاجنبي في اسوأ أحوال العزف أفضل من انهيار كل شيء.

في العصر قبل ليل الحفل قالت الام تهديء جيشان الأب: سعد يعلم ان وظيفتك هذه هي رزقنا وحياتنا، ولكن لو عذروك!؟ قال الاب: لكن الاجنبي «مايدبرها»، لووفقني الله بتحاشي ذكراه اثناء العزف توفقت. قال سعد لرفيقه الجندي: نشأنا على كد ابينا في موسيقى الجيش حتى الفرقة السمفونية، كأنه كان يملأ بطوننا انغام الموسيقى بدلا من الطعام.. ضحك، وضحك رفيقهُ وقال: وماهي السمفونية؟ أجاب سعد بلهفة: علماء الموسيقى يقولون إنها تلك التي يتمايل لها الطير والافعى والكواسر من الحيوانات وتتصدع لها الجبال وتخشع قلوب الجبابرة، وتحزن القلوب وتدمع العيون الحجرية، وتعلّم دروس التطلع نحو السماء. يفهمها كبار الادباء والفنانين والعلماء، وترطب بها قلوب الفقراء وتدفع بالضعفاء لمقاتلة الطغاة..

... اندهش الجندي الرفيق، ربما تسربت الى سريرتهِ نغمة وذكرى عبرت الافق الرملي دون ان يحس باعتراض مدى بصرهِ رؤوس الدبابات وكتل الكثبان واكياس الرمل والصفائح والمعدات وفوهات المدافع وحركة القوات الدائبة في تنظيم مواقعها بعد أن انجزت الصفحة الاولى من معركة الفكة:

ـ ابوك إذن ياسعد موظف مرموق!

قبلاً كان حمود يحفظ دورهُ على النوتة جيداً جداً، ويعطي لفضوله المتواضع فرصة ان يبحث في عتمة القاعة الرحبة بين الرؤوس عن من يدعوهم من الاصدقاء ويهديهم بطاقة الدخول. كان يحاول تشخيصهم ثم يشك عينيه فيهم وفي النوتة في تناوب سريع اثناء العزف متصيداً بريق عيني الصاحب الذي اتى للاستماع اليه، قد يكون هووحده بين عازفي الاوركسترا، ولم يكن ليطربهُ اعظم التمدح بالمعزوفة أو ادائهِ بالذات في استراحة الحفل او ما بعدها بقدر ما يهز هذا الكهل النبيل أن يتصيد بريق الاعين المخلصة، لأنه اعتاد أن يكون كل الحديث اطراء ساذجاً خائفاً أزاء فن كبير غامض، لكن بريق العين هو المحرار المخلص لقياس تقلبات المزاج والانسجام، والتي تتفق مع رفيق سعد على فجاجة ما وصفهُ بأنه موظف مرموق دون ان يكون له ان يصحح له بأنه فنان مرموق اوعازف ماهر، ولم يفعل ذلك سعد، لايدري لماذا ولكن ربما لاعتبار دفن مع سعد في قلبهِ المطعون.

اليوم قرر ـ رغم حفظه ـ ان لا تفارق عيناه رسوم النوتة. دقيقتان وتزيد قليلاً، وعليه ان يدخل في الاشكال وزخرفها على الصفحة ليتفادى أي منظر آخر يسبب له مجلبة وقائع المحنة التي يجب ان يدعها وراء ظهره ويتجاوز برجولة وكياسه ازاء هذه المئات التي لا تعرف انه في ايام حدادهِ الرطبة، ولكنهُ هو ايضاً لايعرف على وجه الدقة والتفصيل، كم لهم من الآلام المشابهة. منهم ايضاً ربما نصحوا بأن استماعهم ومشاهدتهم هذهِ سترطب افئدتهم الجريمة. الآن يقرر ان يلصق عينيه بالنوتة، والآن تتمثل رحلة عينيه في أول اشكال النوتة العالمَ الذي يدركهُ هو. تماماً مثل (طبول تنحدر من فوق، الى تحت، من القمم الى الوديان، من الجبال الى الصحراء، والالحان تلهث وتزداد قوة وثباتاً، الى اين هذه التيارات؟ قوة العراق والتاريخ، كلها ممتزجة، تتسامى نحو النجوم، حياة ملؤها الحياة، وينهض الشباب على موسيقى الجنود، شباب العراق يفوز، لن يحط قدمهُ على الارض. بل في النجوم. تقرع السيوف. وترن الصناجات.. ترعد الطبول وتزعق الاوتار، صولة هائلة، زعيق الموت يدور ـ منذ بداية ليلة الجمعة والصباح والضحى والظهيرة حتى العصر. ازمان طويلة متلاحقة، ماجت فيها المدرعات العراقية، ودوت الفكة من كل جانب، واهتز اديم الارض، وضرب الاهتزاز الى اعماق الرمل. الفوج ١٩ قوات

خاصة في ليل مضطرب المناخ، عاصف وترابي، حتى تنوير مختلف الاسلحة لم يكن يسعف أحداً على رسم مجرى القتال، لكنها هجمة عزومة باسلة اكتسحت العدو الغازي الذي خار وتهاوى وتكسر بحدود العصر التالي. . لكن سعداً، وربما أخذ بوصية الضابط، اقتحم في الليل واكتفى بهِ، واجه مجموعة بالرمانات والسكين. . قال احد الجنود الذين استوقفهم الأب: كيف سقط سعد؟ قال انه اثار اضغان مجموعة منهم، ضرب بهم وبطش، لكنهم نالوا منه في عمق الليل تحت دوامة ولجة الاقتحام الجريء.

عندما رفع حمود غطاء التابوت رأى الجرح القديم على جبهتهِ وعصابة الحاج لازم ممالةً قليلاً لينكشف الجرح بالثاني اعمق واكبر في الصدر قريباً من موضع القلب. . غطى النعش وحمد الله، لكنهُ كاد يسأل: أقال آخ يابا؟ هل تذكرني؟ لم يجب عليه أحد، لأن زئير القصف وعزيف الاطلاق المتشابك أحال المكان والفضاء الى بركان من نار، اختلطت الاصوات وانعدمت التأوهات والأنات والانتخاءات، واختزنت الاجساد ذكرياتها وآخر رؤاها وهواجسها. وواصل كل مقاتل عنف اقتحامه دون الالتفات الى الوراء إلا بقدر التزود بالعتاد كل الفجر وكل النهار الى العصر عندما انكشف غبار الرمل عن اصوات داوية في كل ارجاء الوطن، ومناظر متخيلة ببشرى النصر، تماماً كانت القطعات العراقية تهزج وتلوح وتستصرخ الله في سمائه الحمد والثناء، وامتد دويهم الى ثغور الوطن والعالم ـ ومن بين هذا الهول تتصاعد الانغام الحزينة بكل مهابة، فيقف الانسان منتصراً. . وترتفع، ويزعق، ويتفجر ويشتد، وينتصر بقوة. . كقوة الازل. نغم البيانو الهادىء. نغم بياتريس يسيل وينداح كنغم الاطمئنان، وتنتشد اناشيد السلام. . اما الانغام الحزينة فتعود وفيها ألف آه، تذوب. . ثم تختفي. . . كلها سلام وارتياح.)

وتضج القاعة بالتصفيق، وتنبهر العيون بالاضواء التي انطلقت مداهمة الوجوه الجامدة النعسانة المتآلفة مع العتمة الشفيفة. . ويزداد انبهار المكان على اتساعه وعظمته كأنهُ ذلك العصر الربيعي الذي اندلعت فيه اخبار الاذاعات عن استلال هضبة الكرامة من يد العدو فأستيقظت القاعة ومن فيها من سبات عميق موقت، واختلطت بالدمدمة المرتعدة موجات التصفيق التي تنوعت وتصاعدت مع فوران الاعجاب. . استيقظت كل حاجات المتفرجين الى السعلة والضحكة المحبوسة وتعبيرات الاطراء والثناء. تململت الفرقة بعد ان أنابت عنها قائدها الاشيب الاسمر برد التحية السابغة باشارة اليد والعصا على كل الجمهور الممتن لهذا الفن الرفيع

. . لقد تفجرت السعادة، وانحدر الجميع كل في مجراه من الاستثارات الوجدانية الدافئة، الحنونة والحزينة والثائرة. واندفع البعض بالزهور للقائد كان القائد يتسلمها بصمت وافترار ثغر خفيف واحناءة قامة ورأس مزدوجة ويعرف انها من أجل كل العازفين. وتتحرك رؤوس العازفين بأدب حواليها حركات صغيرة تواقة مشبعة بالرد الجميل وتتوقف عند الزهور وتقدر ان هذا الاعجاب كلهُ يصب اليوم في مؤخرة خشبة المسرح للعازفة المنفردة التي اشتغلت على البيانو بكل اندفاعه واضطرام في الرغبة، وبانقان لا يقل عن روعة استلامها الضرب على التمباني المتقن. . من هناك. من حمود الجالس امام آلته ذاهلاً والذي انعدم قلبهُ وتلاشى في قفصهِ وغامت عيناه في لجة مرتبكة مالها من قرار (لابد أني قد تهتُ، حطمت كل شيء، ضربت كما تضرب المدافع والراجمات والدبابات في ليلٍ دامس، لابد اني خدعت الجميع بمظهر صلابتي واقتداري. وهذا التصفيق الداوي كله لا يهز قلبي الذي ذاب. . هل اصبت بالشلل وداهمني مرآى سعد بتلك الغيبوبة. . غير ان بياتريس كما تنطق أكف الاعجاب المتلاطمة بلا هوادة من اجلها قد اصلحت ما أفسدتهُ أنا بعزفها الرائع وأرضت جمهورها واعتذرت عن خيبتها بي. . لقد غمرتهم بنغمات السلام والوداعة والحزن الجميل الحبيب.)

هتفت بياتريس: ـ كنت رائعاً. . وانا مدينة لك ياسيد حمود. . لاول مرة همس القائد بروح شرقية شفافة: شكراً وارجولك الصبر الجميل. ولف المشرف الفني ذراعهُ حول حمود وانهضه بتراخٍ وسارَ بهِ كالاحتفاء نحو عمق الكواليس، والعازفون من حوله: ألم أقل إنك ستنتصر؟ فكر حمود والعرق ينصب من وجهه وعضلاتهِ المتشنجة (انهم يتحدثون عن ان الله استجاب لي ووقفني. . لقد كنت أضرب وأدمر أو اصرخ بعالي الصوت الذي قد يكون مزق بوحشية جو القاعة، وبعث الموجات النغمية المنسابة بقانون ومدىً ووسرُع وتموج معلوم، اصيح على سعد بين المتفرجين: هل قلت «آخ يابا. . هل تذكرتني؟»).

يتحدثون بما يشبه الاحلام اني اديت وكنت رائعاً. . وانتصرت. . ياالهي. . انني ابادلهم ابتسامة مجاملة، قلقة ترد على المودة والامتنان بحذر وخوف. . بل اني اشكرهم لأي شيء يجري بينهم ويصدر منهم. . ليس لي إلا أن اثني وأشكر وامتن وأحمدك اللهم بقدر ما حمد الحامدون من الازل الى الابد. . انني مثقل بدفء لذيذ منعش. الثناء والشكر مثل السكر بالماء، مذاق حلو سريع التأثير. . مثل الدفء في الاوصال الباردة. . مثل نغمة السلام في القلب الكئيب الحزين. . ولكن هل لي أن أسئلك أيها الودود: لماذا أشعر بحاجة لمعانقة ذلك الشاب ذي القميص الأحمر الذي جلس اليوم مجلس سعد في آخر مرة له؟ ولماذا أشعرُ بأني فوق ذلك بحاجة الى البكاء؟).

زهــرة واحــدة تكفي

عبدالستار ناصر

١ ـ مارواه الراوي في المقدمة .

. . . انهـا جذور هذا الـرجـل الـذي مات، تمتد في صحراء بلا حدود، هي تمتـد في ضلوع إبنتـه (لميـاء) وتشـرب من شهيق ابنـه (يـاسـر) وقـد يتفرع منها غصن أخضر في هذا البيت وغصن آخر في بيت جارتـه الحسنـاء التي لم تصدق حتى هذا اليوم : ان زهير سلمان قد مات فعلاً!

بين ليلة وضحاها، صارت المحلة كلها، تحكي قصة واحدة، قد ينقلب معناهـا على لسـان (حفيظـة) بنت الحـاج فارس أو تنطقها بلسان ملثوغ تلك الصبية الشقراء التي أحبها أهل البصرة كلهم . . أو يتباهى (حميد عمران) انه الوحيد الذي يدري بما جرى . .

لكن القصـــة واحـــدة، في كل بيت وفي كل زقـاق، على تخوت المقـاهي وفـوق موائد الجنود العائدين من شرق البصرة قصة الرجل الـذي كان عليـه أن يستشهـد أو تخسر الجبهة آلاف الرجال . . هي قصـة هذا البصـراوي الـذي علمته الشمس والمطر الخريفي الناعم ونخيل البصرة : كيف ينتقل الانسان إلى عاشق وكيف تصير كلمة (بابا) حين تنطقها لمياء أو يصرخ بها ياسر اكبر من كل الكلمات!

٢ ـ ماروته حفيظة عن الشهيد .

تقـول حفيظـة فارس : ياعيني عليه، كان بينه وبين العدو مسافة أمتار، وكان العدو ـ بعد أن حقق ضرب موقع هنا وآخر هناك ـ يريد رفد جانبه بمزيد من الجنود والسلاح، ولولا ان (زهير سلمان) تمكن من العثـور على أسـلاك العـدو المقبـورة تحت الـتـراب ؛ من يدري كيف يصير حال أولادنا هناك؟

واذا نطقت حفيظة بقول عسير، عليها أن تنهي حكايتها بآية من القرآن، والاّ كيف تصدق النسوة بأنها لم تقل سوى الحقيقة؟ إذن . . تمكن الشهيـد من العثور على أسلاك الهواتف وراح يقطعها، حتى إذا أحس به العـدو صار عليـه أن يموت مشوهاً تحت بنادقهم وتحت عاصفة من الصراخ راح تحت رياحها جسد جارنا زهير، وراح معها كل ذاك النقاء المستحيل . .

لكن جارتنا حفيظة، لم تسأل نفسها كيف جرى وأين جرى هذا السحر العجيب، ولماذا كان الشهيد معزولاً عن بقية الجنود . . هي التي نطقت وانتهت من القصـــة ـ كما في كل مرة ـ بآيـــة من القـرآن لاتترك بعدها فرصة لسؤال!

ماروته الصبيّة الشقراء عن الشهيد .

لكن الصبيّـة الشقـراء لم تنطق بشيء حتى مر شهر واحد، قالت بعد ان سمعت عشرات القصص عن هذا الرجل الذي صار إسمه يشبه اسطورة : انه ذهب إلى منطقة أحرقتها القنابل وكان السواد هو اللون الـوحيـد فيهـا . . توغـل وكـان يدري ان العـدو يزحف نحـو نهايـات الحـدود وانـه ينـوي حرق الصحـراء وقتـل أعشـابهاالبر ية والفتـك بكـل نبض بشري فيها . . كان يرصد المكان من شماله إلى شرقه، وكان برفقته راصد آخر نهشته شظايا القنابل العنقودية، قال قبل أن يلفظ آخر أنفاسه :

ـ إحذر منهم إنهم يقتر بون يازهير . .

لكن زهـير ـ هكـذا قالت الصبية الشقراء ـ لم يأخذ جانب الحذر وقطع الشك بهذا اليقين الذي يقول له : أنت وحدك الآن، وعليك أن تقوم بالمعجزة . .

اقـتـرب من أسـرار العـدو، ومرّ في شراك أرضـه وفخـاخ عقله المعوج، كان زهير يعرف بعض الكلمات العجمية، تعلم أن يقولها بلا أخطاء . . وعندما أحس بالرعب والهياج الذي يقترب من أرضه صار عليه أن يدخل في هذا الدغل البشري، ويقول بعض مايعرف من كلمات جعلت ميـزان أفكـارهم يهبـط خاسـراً ويصعـد اكثر خسراناً . . زرع فيهم الوهم عن اقتراب حشودنا حتى إذا مات بين

حراب البنادق، تمكن أن يستمر في الخدعة التي أنقذت آلاف المقاتلين. . كان وهو ينزف آخر نقطة دم يفكر ان خطته لن تفشل أبداً إذا احتمل الموت بلا سقوط. . ولم يسقط زهير.

الشقراء الحلوة هي التي قالت هذا الكلام الساحر، لكنها لم تقل كيف جرى وأين جرى هذا السحر العجيب، ولماذا كان الشهيد معزولاً عن بقية الجنود ثم من الذي أخبرها بهذا السر الذي لايعرفه سوى الشهيد، سوى من قتلوه؟

الصبية الشقراء تبكي، لكنها لاتعرف غير هذه القصة مطلقاً؟

مارواه حميد عمران عن الشهيد.

قال حميد عمران دون أن يسأله أحد من زبائن المقهى:

ـ أنا وحدي من يعرف الحقيقة، كان البطل صديقي وجاري، وعشنا طفولتنا سوّية لايفارقني أبداً. . يعرف اني احبه وان خياته ليست سوى شهيقي وزينة عمري لكنه عاش بطلاً واستشهد بين سيقان الدبابات وحراب البنادق دون ان ينكسر أويذعن أويساوم على حياته. .

كان يدري ان دمه النازف هو قربان العمر لهذه الأرض وان موته يساوي حياة آلاف المقاتلين الذين أحبهم وعاش بينهم منذ ثلاث سنوات مضت!

أعرف ان البطولة ليست مجرد كلمة تقال، وان (زهير سلمان) ليس مجرد رجل يمكن أن يسحبه النسيان، انه رمز السنين التي مرت بين الشظايا والكوابيس والرعب الذي دام اكثر من ألف يوم وألف ليلة. . هل يدري أحد منكم ماذا يعني أن يمشي الانسان بنفسه الى أرض العدو ويزرع عشرات الألغام حول قواطعه؟ كيف يمكن لرجل واحد أن يقتل المئات من جنود العدو؟ ربما يقال ان هذا مجرد وهم أوحلم أوخيال أوقصة يحكيها معتوه. . لكنه صديقي وأنا أعرفه كما أعرف كل جزء في جسدي أعرف كم هو عنيد وجبار هذا الانسان الذي عاش في دمي وصار اكثر قرباً إلى روحي من كل اخوتي!

والمقهى صامت، حنجرة واحدة تحكي، دمعة تشبه العشق، ورجل يعرفه أبناء المحلة كلهم. . وهل تراها إنتهت القصة عند هذا الحد ياحميد عمران؟ لكنك لم تخبرنا كيف جرى وأين جرى هذا السحر العجيب اللذيذ، ولماذ كان الشهيد معزولاً عن بقية الجنود. . ثم من الذي أخبرك بهذا السّر الذي لايعرفه سوى الشهيد، أو سوى من ذبحوه؟

. لكن حميد عمران، سيّد المقهى، وأعذب من يفهم أسرار الكلام. . وقد قال وانتهى، وصارت حكايته على لسان المختار ونسوة الزقاق وتسربت الى الدكاكين والبيوت. . تطورت، كبرت، وصارت الرياح تنقل قصة الشهيد من شبر إلى شبر ومن محلة إلى اخرى.

٥ ـ أبناء الشهيد.

قالت لمياء الصغيرة: وداعاً يابابا. . كنت أحبك جداً.

وقال ياسر: أنا أشبهك أيها العزيز، أنا مثلك ياأبي، أمشي في طريقك أيها الغالي. .

كل شيء جميل ينطق بالماضي الجميل، الذي عاشه كل واحد من أبناء المحلة رفقة هذا الغائب الحاضر العنيد الذي قال (نعم) واحتكم إلى نفسه وأرضه ونخيل بصرته التي لايعرف أحلى منها. . .

قال نعم، ومات، دون أن يدري أية اسطورة وأي وسام عظيم صار مجرد أن يذكر (اسمه) بين الناس. .

لكن أبناء الشهيد يعرفون. .

إنها جذور زهير سلمان، البصراوي الذي أنجب لمياء وياسر، وكيف يمكن لجارته الحسناء أن تصدق ـ فعلاً ـ ان كل ذاك الثراء الباذخ من النقاء يمكن أن يموت وينتهي من خارطة الدنيا؟

٦ ـ ماروته الجارة الحسناء عن الشهيد.

لكن الجارة الحسناء لها قصة غريبة تحكيها بين النساء، وربما كانت هي أول من يستغرب ذكرها. . ترى كيف يمكنها أن تقول:

ـ ان زهير لم يذهب بنفسه إلى هناك. . كل جندي في شرق البصرة يشبه جارنا زهير. . والشبه الذي بينه وبينهم هو الذي أوهمنا بموته. . كيف يمكن أن نصدق ان هذا الرجل الذي أحبه حتى الشيطان يمكن أن يسلبه الموت منا؟ لايمكن أن يكون (أبوياسر) من النوع الذي يموت، هو الذي علم الشجرة كيف تنمو وتصعد أعلى من السحب البيضاء. . هو الذي قال لي ذات يوم صباح الخير ياسيدة البراءة، هو الذي أعطانا الحب والقناعة. . لم اكن قبل أن أعرفه أفهم ماتعنيه (صباح الخير) ولاسحر بسمة الوجه فهل يمكن أن يموت هذا البشري العظيم؟

غداً أو بعد غدٍ سترون كيف يأتي ويقول لكم: صباح الخير!

٧ ـ مارواه الشهيد عن نفسه.

دخل المحلة في أول المساء، بثياب مسحتها التربة وصارت

بلونها، نظر الى الشناشيل القليلة الباقية من تراث الماضي، وابتسم في وجه صديقه القديم (حميد عمران) آخر زبون بقي في المقهى.. لم يشرب معه الشاي، فقد سلبته تلك العينان الغارقتان في الدهشة والدمع..

جلس قرب حميد وقال له:

ـ كيف حالك اليوم ياحميد؟

سمع قرقرة النارجيلة وارتاح لهذا الصوت الذي يشبه ثرثرة الحمام.. بينه وبين حميد مجرد متر واحد.. أي وقت طويل فات على آخر جلسة جمعته بأهل محلته البسطاء؟!

مدّ أصابعه على الخيزران الذي صار مجرد ديكور في محلات التجار.. وأحس بشيء يوجعه في بطون الذاكرة.

أية ذكرى؟

أي وجع هذا الذي كابده منذ شهرين تحت حراب البنادق وتحت شتائم تلك الرؤوس التي هبطت عليه مثل غربان جائعة؟ هل يمكن أن يكون حقيقياً ذاك الدم النازف الذي لم ينقطع أبداً؟ كم «لتر» يحوي جسد الانسان من الدم حتى تغرق الأرض والسماء به مرة واحدة؟!

ـ ياحميد لاأصدق ان ماجرى كان قد جرى لي أنا.. ياحميد أعرف انك لاتدري كيف تسامرني وكيف تخفف عني أوجاع روحي.. لكن كيف اصدق تلك المرارة التي دخلت في فخاخها؟ كل ذاك الدم الذي تناثر ذات الشمال وذات الجنوب، كان دمي أنا، أراه وهو يخرج من بين مساماتي وأقول: إسكت ياقلبي، اصبر، أنت ميت ولانجاة لك، إذن مُت وعلم أولادك كيف تصير اكبر مما يظنون..

إيه يالمياء. كم عذبني وجهك وأنا أدري بأنني لن أراك ولن أرى ياسر بعد الآن!

لكنها نعمة والله ياحميد أن أرجع صوب البلاد التي أحببت وعند أهلي الذين يباركون كل خطوة من خطواتي، نعمة من الله ياحميد أن ترى وتسمع وتعيش بين البشر الذين عرفتهم منذ طفولتي.. ألا يكفي انني جالس معك على (تخت) واحد أشم رائحة الشاي وأسمع هذه القرقرة التي تدخل في عظامي؟ ليس من الضروري أن أشرب الشاي أو أنفث دخان سكائري وليس غالياً على نفسي أن أمتنع عن الطعام أوعن تغيير ثيابي.. انني قانع بما أنا فيه اليوم حتى أرى المكان الذي سأمضي إليه.. لكنني ياحميد ـ اعذرني ـ أريد أن أحكي لك ماجرى ومن حقك أن تقول ان هذا محض وهم أوجنون.. يكفيني ياصديقي أن أقول: تلك هي الحقيقة، لأنني اليوم لاأعرف أن أكذب فقد تسربت عن جسدي كل الصفات الدنيوية القديمة.. ولا أملك الآن سوى نقائي وطيبتي وصدق روحي..

إسمعني ياحميد..

إنها قصتي واعتذر ان اسلوبي في سرد ماجرى لايشبه ماعندك من أسرار في التشويق فهذه (صفة) أخرى نسيتها منذ رحلت عنكم.. انني اليوم أذكر قصتي بلا رتوش.. مادام الذي جرى كان وراء روحي وليس أمامها وكل مابقي خلفها ـ بالنسبة لنا ـ صار مجرد ماضٍ هو ملك أحبابنا وأولادنا أما (نحن) فقد صار عندنا الكثير الذي به (نعيش)!

كنا سبعة في مهمة واحدة، لعلها من أصعب المهمات التي سمعنا عنها وعشناها.. كان علينا إشغال العدو اكثر من عشر ساعات حتى تتقدم بعض حشودنا من الفيلق الرابع وتسعف الموقف!

والله ياحميد، لا أعرف كيف أحكي ماجرى، إنها محنة اختيارك للصفات، ماذا تقول ـ مثلاً ـ عن وقت تمضيه في الزحف على بطنك تحت وابل من رصاص وشظايا، وتحت سقف من دخان لاتدري حجم كثافته لأنك أصبحت مجرد جزء من هذا الأخطبوط الأسود الذي يدخل في كل شهيق ولايريد أن يخرج من جسمك حتى في الزفير؟

هي واحدة من تلك العمليات التي ندري نهاياتها ياصديقي.. ورغم هذا اخترنا أن نذهب..

قال العميد:

ـ نريد من الرجال من كان عازباً فقط!

قلت له:

سيدي، أنا رجل عازب.

جمعوني مع العزاب الستة، كان واحد منهم يعرف انني كذبت، وأراد أن يخبرهم، لكنني قلت له:

ـ أنا سعيد بما أفعل..

لكنه صرخ في وجهي:

ـ أنت مجنون.

عندها إبتسمت له، وهمست:

ـ من يدري، ربما ينقذك هذا المجنون من الهلاك!؟ وذهبنا ليلاً..

كانت الساعة تقترب من الواحدة، ليس من قمر في السماء. كان علينا أن نصل خنادقهم وحشودهم قبل الفجر.. لم يكن بيننا من يأمرنا، قلت لك ياحميد هي واحدة من تلك المهمات التي يصير فيها «البقاء حياً» أقرب الى المستحيل واكبر من معجزة!.

قال العميد قبل رحيلنا:

ـ المهم في هذه العملية هوتدمير وتفجير أية كمية من الذخيرة.. الوصول الى هذا الهدف هو الغاية العليا بالنسبة

لكم . . إننا نعتبر كل واحد منك مسؤ ولاً عن تنفيذ المهمة ، وهناك ـ في أرض العـدو ـ لاأريـد أن ينتظـر واحدكم رجوع الثاني مهما كان السبب . . يكفي أن نفوز بمن يعود منكم . . هذه هي الحقيقة ، إنها مهمة عسيرة جداً لاينفذها سوى من كان مثلكم!

ثم نظر إلينا، تلك النظرة لايمكن أن أنساها كان يريد اكتشاف كل نبض فينـا وكـل فكـرة تدور في جماجمنا . . ولما اطمئن إلينا إبتسم وقال كمن يبكي :

ـ مباركون أنتم والله ، كم أنا سعيد بكم . .

نعم ياحميـد، إنني أتـذكر الكلمات حرفاً حرفاً، وأشعر اليوم ماذا فعلت فينـا تلك الكلمات النبـوية العذبة، لقد جعلتني أفهم نفسي واكتشف ما كان خفياً في جسدي!

وهل تراني أصدق ماجرى؟

في الثـالثـة بعـد منتصف الليـل ، رأينا أنفسنا قرب أرض محفورة متعـرجـة وأسـلاك شائكـة . . إذن نحن اقتر بنا بسرعة فهذا المكان الذي وصلنا إليه كان مرسوماً في أذهاننا مفصلاً . .

قال واحد منا إسمه منير :

ـ هذه أرض ملغـومـة . . يجب المرور عليها بخط مستقيم ، حتى إذا انفجر أي (لغم) تحت الأول منا يكون البقية في أمان . . سأكون الأول اتبعوني .

لكننـا ـ اي والله ياحميـد ـ وقفنـا مثل سد منيع في وجه رفيقنا هذا وقلنا بصوت واحد واحساس واحد :

ـ أنت واحـد منـا يامنير نحن في مهمـة مشتركـة ومن الحق أن نقترع بيننا على من يكون الأول منا . . بارك الله فيك .

عجيب ماجرى ياحميـد ، فقـد صارمن نصيب هذا (المنير) أن يكون الأول فعلاً ، هل تراك تصغي ياحميد؟

لن أطيـل عليـك القصـة ، بعـد نصف ساعة رأينا هذا الانسان الرائع يتطاير أشلاء بين السماء والأرض ، وكان علينا ـ رغم ماجرى ـ أن نحمي أنفسنا من العدو الذي اكتشف أمرنا ومن المكان الملغوم الذي نحن فيه!

وفي غمضة عين كنا جميعنا نفكر في شيء واحد ، هوأن نبتعد عن بعضنـا وأن ندور حول المكـان ، واذا تمكن أيّ واحـد منـا أن يصـل الهـدف المـرسـوم نكون قد أنقذنا آلاف الجنود من غربان الموت التي تنتظر الصباح!

وهكذا ياحميد . . رأيت نفسي معزولاً عن بقية الرفاق، لكنني ـ والله ـ كنت أشعر بها يدور في ذاك الركن الغامض من العالم . . أشعر بكـل واحـد منهم . . كانت كل رصـاصـة أسمع انطلاقها وكل قنبلة تتحرك صوب أجسادنا تقول لي :

ـ تقدم ، تقدم يابن البصرة ، هذا امتحانك يازهير . . دع ياسر يعـرف ودع لميـاء تعـرف من يكـون أبـاهما . . هذا يومـك يازهـير سلمان . . تقدم!

سمعت دوي انفجار قريب . .

سألت نفسي :

ـ ماذا جرى؟ هل تمكن أحدنا من العثور على مخازن الذخيرة أم استشهد بينهم؟!

لكن الأرض التي تحت جلدي صارت تهتـز مثـل بركـان آن أوان هيـاجـه وأهـوالـه ، قلت في ذات نفسي وأنا أهتز مثل عراقي إذا آن أوان غضبة :

ـ إسرع إلى هناك، هذه فرصتك الأخيرة! ركضت . .

كان الضـوء النـاري قد ملأ الـدنيـا ، احـترقت تلك السحب البيض التي كنت أراها أيام طفولتي ، لكن الضوء مازال يمشي مثل عمـلاق شاهق عجيب . . وتحت وابـل من الشظـايـا ركضت . . لاأدري ماذا سأفعل بالضبط غير أن أتقدم وأرى وأفعل أي شيء ، ومثـل مـاتـرى في حلم عابـر سريـع ، تمكنت أن أرى وجه واحد من رفـاقي . . هل كان يصـرخ عن وجـع ، أم كان ينـاديني؟ لست أدري . . لكنني اقـتر بت منـه ، اقـتر بت بسرعة ، قال لي . . . . لم اكن أسمـع أي شيء بيـد اني فهمت ان مخزن الـذخيرة هناك حيث تشير سبابته . .

ثم هوى صاحبي ، تمكن أن يخبر ني بمكان الذخيرة ومات!

هل تريد أن أحكي لك البقية ياحميد؟

على أيـة حال، انهـا قصـة موجـزة لم اخـبرك عن كل أسـرارهـا ورعبهـا ، يكفي أن أقـول بأني توهمت نفسي في يوم القيـامة وان بعد الـذي جرى لايمكن أن أرى هولاً اكـبر . . فقـد تمكنت من نسف مابقي من الـذخـيرة ، هل تصـدق بأني دخلت بينهم ، بل تكلمت معهم أعـرف بعض ماينطقـون به ياحميـد ، وأيضـاً وتلك معجـزتي ياصـديقي ، تمكنت من إنقـاذ الصديق الذي اراد فضح سري أمام العميـد . . . انقـذتـه مع وهـج النار بعد أن أسقطه الدوي الرهيب واللهيب البـاهـر الـذي أحـاط المكان شبراً شبراً . . رأيت في عينيه مايقول لي :

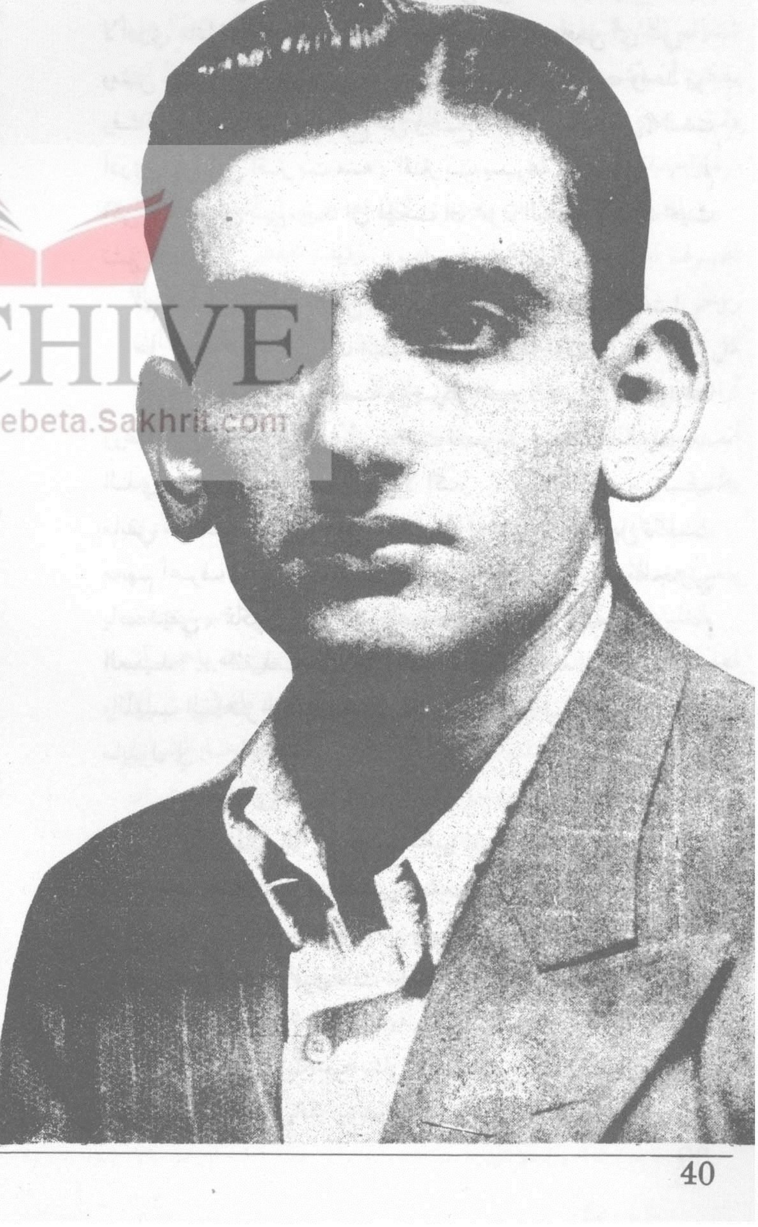
ـ ها قد أنقذتني من الموت فعلاً أيها المجنون!

وأعتقـد انـه الـوحيـد الـذي نجا من حراب بنادقهم ومن الحقد الـذي نقلني من خمس دقـائق من رجـل حي الى مجرد كومة من لحم ودم ووزعني أجـزاء فوق تلك الحـراب المسمـومـة! هل طال بك الجلوس معي ياحميد؟

لماذا لاتشرب شاياً آخر . . اريد أن أحكي لك قصة عودتي من هناك!

شاذل طاقة..

اوراق عنه



شاذل طاقة . . .

● ولد في مدينة الموصل يوم ٢٨ نيسان ١٩٢٩، وفي مدينته قضى المرحلتين الابتدائية والثانوية من دراسته

● توفي والده وهو مازال شاباً يافعاً.

● في عام ١٩٤٧ التحق الشاعر بدار المعلمين العالية (كلية التربية حالياً) ـ قسم اللغة العربية

● تخرج في دار المعلمين العالية ١٩٥٠، ثم عمل مدرساً في الموصل ودهوك.

● عرف الشاعر باتجاهه القومي منذ شبابه، ثم اختار النضال في صفوف حزب البعث العربي الاشتراكي

● بعد ثورة ٨ شباط ١٩٦٣ تولى منصب المدير العام لوكالة الأنباء العراقية.

● اعتقل بعد ردة تشرين مثلما كان قد اعتقل أثناء الحكم الفردي بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨

● بعد ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ عُين وكيلاً لوزارة الاعلام ثم سفيراً للعراق في الاتحاد السوفيتي. . ثم عين وكيلاً لوزارة الخارجية وفي حزيران ١٩٧٤ صار وزيراً للخارجية

● توفي في ٢٠ تشرين أول ١٩٧٤ في الرباط حيث كان يحضر مؤتمر وزراء الخارجية العرب المنعقد فيها.

● صدرت لشاذل طاقة الاعمال الآتية.

× المساء الأخير ـ شعر ـ الموصل ١٩٥٠

× تأريخ الأدب العباسي ـ الموصل ـ ١٩٥٣ كتاب مدرسي للمرحلة الأعدادية

× قصائد غير صالحة للنشر ـ الموصل ١٩٥٦ ـ مجموعة شعرية اشترك فيها: شاذل طاقة ـ عبد الحليم اللاوند ـ هاشم الطعان ـ يوسف الصائغ

× ثم مات الليل ـ شعر ـ بيروت ـ ١٩٦٣

× الأعور الدجال والغرباء ـ شعر ـ بيروت ١٩٦٩

× في الاعلام والمعركة ـ بغداد ـ ١٩٦٩

× شاذل طاقة المجموعة الشعرية الكاملة ـ بغداد ـ ١٩٧٧

شاذل طاقة: الانتماء التأريخي والفني للحداثة

حاتم الصكر

● أمهلوه -
فما آعتاد الا الحديث المؤنق -
ما آعتاد إلا تمامَ الحديث

سامي مهدي

● في الخاتمة التي وضعها سعد البزاز لمجموعة شاذل طاقة الشعرية الكاملة، تساءل عن سبب اغفال اسمه من قائمة الرواد، وآقترح احتمالين لهذا الاغفال حين قال: (ربما لأن شاذلاً لم يكن شاعراً حسب، وربما لأن (شاذلاً) لم يكن ممن يدفع بالآخرين لوضع اسمه في تلك اللوائح...)

ويمكننا بدورنا إغفال الاحتمال الثاني رغم وروده. فشاذل كان زاهداً في الألقاب والأسبقيات، الا ان المسألة تتعدى ذلك فمسألة الريادة أبعد من مزاج شاعر وزهده في الشهرة وعدم دفع الأخرين لتمجيده.

إنها مسألة متروكة للمستقبل الذي هو في حالة الرواد: حاضرنا الذي نعيش فبعد أكثر من ثلاثين عاماً، وبعد ترسخ الشعر الجديد وحسم كثير من قضاياه يصبح من المنطقي أن يعاد تقويم شعراء واكبوا الحداثة في بواكيرها مثل شاذل وهذا في اعتقادي سبب وجيه لتسليط الضوء على شعره ودوره في الريادة وليس مجرد تأبينه أو احياء ذكراه.

بعبارة أخرى فإن الاحتمال الأول أكثر جدية ومدعاة للنقاش، لأن الاحتمال الثاني يخرج عن نطاق شاعرية شاذل طاقة وإمكانه أيضاً، فلئن لم يدفع بالآخرين لوضع اسمه في لوائح الرواد فإن باحثين كثيرين جاءوا من خارج تلك الفترة ومؤثراتها لم يضعوا بدورهم شاذل طاقة ضمن لوائح الرواد. لاشك أن ثمة سبباً ما، يخص شاعرية شاذل وتجاربه، ونظرته الى الشعر، بل مقدار ما آحتل الشعر من مساحة في وعيه وحياته... ومن هنا يصبح الاحتمال الأول الذي أورده البزاز، محطة ضرورية في رحلة البحث عن موقع شاذل طاقة في خارطة الحداثة..

الأن شاذل لم يكن شاعراً حسب، بل رجل سياسة، خاض غمار الحياة بكل عنفوانها وجوانبها، تأخر ترتيبه الشعري ليتقدمه آخرون بدأوا معه؟ جزء كبير من الجواب يخص وضع شاذل الشعري ومقدار ما أتاح للشعر في حياته، بينما يستقر جزء آخر في نظرة النقاد للريادة وشروط الشعر الحديث الذي يؤرخون له هنا في العراق ببواكير بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ومن بعدهما عبد الوهاب البياتي. رغم ان شاذل كان أحد مزاملیهم في دار المعلمين العالية، التي شهدت انطلاقة التجديد نهاية الأربعينات.

لقد تركت تلك الزمالة أثراً واضحاً في شعر شاذل. فمن حيث المنظور الثقافي للشعر يرى شاذل في الحداثة انطلاقة شكلية (من حيث تنوع القوافي وعدد التفعيلات).... وهذه الانطلاقة بقدر كونها (غريبة) عن (عمود الشعر) بعيدة عنه، فإنها ليست انطلاقة (مطلقة) من جميع القيود كما ان هذا الضرب من الشعر يقول شاذل ليس مبتكراً. فجذوره تعود الى شعراء الأندلس.. ومن ثم المهجريين.

ان ذلك الفهم للحداثة هو ذاته الذي ابتدأ به الرواد. لكنهم لم يثبتوا عليه أو يتوقفوا عنده بل طوروا محاولاتهم التجديدية في مجال لم يكن لشاذل اهتمام فيها كالمطولات الشعرية ونظم القصائد المترجمة واستلهام أقنعة من التراث والأساطير..

وبهذا الشق أقفل شاذل دائرة توجهه نحو الحداثة رغم محاولاته المبكرة فيها، والتي ضمها ديوانه (المساء الأخير ١٩٥٠).

إن مقدمة (المساء الأخير) توحي بافكار شاعر متمرد يستفز القارئ (كان عمره حين أصدر المساء الأخير - أول دواوينه - احدى وعشرين سنة). انه يبدأ منكراً تقديم (أساتيذ الأدب) لأن (خير من



يقدم الشعر الى القارئ إنما هو صاحبه، فإنه أعرف به من غيره. .) وهـو يعلم أن النـاس غدت راغبة عن الشعر، لكنه يؤمن أن للشعر دوراً خطـيراً في الحيـاة والمجتمـع، رغم انه لايريد أن يكون الشاعر (مباشراً) في توجيه أبناء مجتمعه بل يريده فناناً قبل كل شيء.

ثم يفـترض مشـاكسـاً - أن القـارئ لن يعجب ببعض قصـائـد الـديـوان فيرد بتحـد بأن القـارئ حر فهو الذي اشترى الديوان ولم يضطره أحـد الى ذلـك! أخـيراً تخبي المقـدمـة قنبلتهـا المـوقـوته: الحـداثـة. فيشـرح شاذل لقـارئه ماسيراه من مفارقه لمألوف العمود الشعري، ويدافع عن الحداثة بما يراه فيها من مزايا، موكداً أن بين الشعر والنثر فرقاً كبيراً هو كالفرق بين الرقص والمشي.

ولنعـد الآن الى الحـداثـة: فقصائد المساء الأخير الحرة وهي أقل من التقليـديـة عدداً تلتزم القـوافي والتفصيـلات بغـير ثبـات شأن قصـائـد الـرواد الآخـرين، كما ان موضـوعها ذات أفق رومانتيكي (تـراجـع المساء الاخير - قصيدة الديوان الرئيسية على سبيل المثال) وهي غنـائيـة في ادائهـا تميـل الى اسلوب المنـاجـاة (مناجاة النفس والآخرين) وقد جمعها الشاعر في فصل خاص صدره بالعبارات الآتية:

سوف تبقى ذكريات هذا المساء
عالقة بالقلب
وستبقى تمثل الفصل الأخير من
مهزلة عظيمة
دفنت ذكرياتها في ظلال النخيل

وهـذا التقـديم يعطي فكـرة واضحـة عن (الجـو) الـذي أحـاط بالقصائد الحرة في الديوان الأول لشاذل طاقة: انها اهتمامات شاب خمسيني شاعـر، وجـد، في ندب ما توهمه تجربـة، متنفسـاً لأنثيـال مشاعره وانطلاقها، مكملاً المشهد بالغروب والمساء، والليل ونجومه ونسائمه.

جن الغروب
فعلى م تبعث نظرة حيري إليه!
ودع المساء يجوب آفاق الغيوب
والأنجم الربداء والأفق الكئيب
ونسائم الليل الطويل تهب حانية عليه

ان هذا الانثيال الشاعري التصويري يغلب على شعر الرواد في البواكير التي مارسوا فيها النظم على الطريقة الجديدة، فتراهم دون استثنـاء يلامسون الخارج في انثيال مشاعرهم، نظراً لطبيعة مراحل أعمارهم أولاً ولتكـوينهم الـرومـانتيكي الـذي كان سمـة مشـتركـة لهم. . . ويـرافق تلك الانثيـالات الاستجـابـة لجرس القوافي الملح الـذي يخل كثـيراً بالايقاع ويفتت وحدة القصيدة وبناءها العضوي الذي يفترض أنها استعادته في الشكل الجديد. . . .

ورجعت أستجدي الحياة من السراب
ومن الخيال الجهم أحلامي الكذاب
وبقيت أستاف السراب
وبقيت يعذب لي العذاب

فهنـا نجـد (شـاذل) في قصيدة الديوان الرئيسية لايفعل اكثر من تفتيت البيت، الشعـري ذي الهنـدسـة المعـروفـة، ونشر تفصيلاته بشكـل غير ثابت، مع المحـافظـة على رنـين القـافيـة التي تعطي للقصيدة ايقاعاً لايبعدها كثيراً عما هو مألوف موسيقياً في الشعر الموروث. .

ان هذه المسألة ليست عيباً، في شعر شاذل، بقدر ما يعني ذكرها توصيفاً تاريخياً لما كانت عليه مفاهيم الحداثة ابان التفتح الشعري له ولجيله (السياب، نازك، البياتي. . .) بل ان تبادل التأثير فيما بينهم يدل على هذا (التفاهم) والتقارب في المنطلقات العامة للحداثة. .

فأنت تجد في كثير من بدايات (شاذل) مايشير الى قصائد بعينها من شعر البياتي أو السياب بخاصة فطريقة كل

منهما واضحة الأثر في قصائد بعينها من أشعاره.

عام ١٩٥١ نشر (شاذل) في صحيفة (الراية) الموصلية قصيدة حرة عنوانها (بين أحضان الجبل) تحيلك فور قراءتها الى بدايات البياتي واعتماده على حروف العطف (الواو خاصة) وتجميع الصور وتراكمها في اندفاعه حادة وجمل قصيرة.

جيش الظلام
والغيمة الدكناء والغاب الحزين
وأنامل الجبل الشموخ تجوس في وجه الغمام
والليل والأفق البعيد
والجدول الثرثار والصمت الرزين
لايبقيان على وئام

إن هذا المقطع يحتذي أيضاً (في السوق القديم) التي كتبها السياب عام ١٩٤٨ وفي مقاطع أخرى تجد مؤثرات سيابية.. وقد لايعني ذلك النقل المباشر فالسياب لم يكن حينها قد وصل الى مرحلة التأثير في مجايليه كما سيحصل فيما بعد، وإنما يضع هذا الامر أيدينا على مصادر ثقافية مشتركة وطموح متشابه وأجواء ومؤثرات قريبة من بعضها الى حد كبير.

إن كثيراً من قصائد (المساء الاخير) تحكي بلغة تذكرك بأزهار السياب الذابلة وأساطيره.. وهناك من القصائد الحرة ما يحيلك الى (هل كان حياً): قصيدة السياب الحرة الاولى بل قصيدة (رماد ونار):

كيف عدنا وألتقينا؟
وسعى الماضي الينا
لست أدري

أو من (انطلاق):

سوف أنسى فلا تعيدي عليا
ذكرياتي
ودعيني.. وأنت بين يديا
أنهل السحر من شفاهك حيا
واذا ماجننت..
وآختبأ البدر وراء الدجى يخبى شياً
فآذكريني..

فهذه البدايات الاستفهامية والقوافي المطلقة والنبرة الغنائية هي أجواء سيابية واضحة، ظلت مهيمنة على انتاج شاذل الشعري فترة طويلة. وثمة الى جانب ذلك الاهتمام بالأساطير ورموز التراث تلك الأدوات التي طوربها السياب اداءه الشعري وأغنى قصيدته حتى انتقل تأثيرها الى شعراء كثيرين.

ومن الرموز الاسطورية - وهي ذات جذر تراثي شعبي أعجب شاذل برمز شهرزاد: المرأة التي استخدمت الغواية للدفاع عن جنسها وحماية النساء من الموت بين يدي شهريار الا ان الشاعر فهم من شهرزاد المعنى الا شمل للمرأة حواء التي اخرجت آدم من الجنة بغوايتها..

يقول شاذل في مقدمة (اغاني شهرزاد) من ديوان (المساء الاخير). (ستبقى شهرزاد على مر الزمن حواء الخالدة التي أغرت آدم وجرت عليه كل ويل...!

وشهرزاد بعد كل هذا رمز للمرأة التي تنير للرجل الطريق الى السعادة وتقلم أظفاره ان احتاجت الى ذلك!)

ومن هذا المفهوم كان شاذل يتعامل مع الرمز الأسطوري الغني فلا يبقى منه الا اطاره. انه يجرد من شهرزاد (امرأة عامة) ثم يسقطها على امرأة يغازلها ويحملها حنينه ولواعجه.. انها في ديوانه الأول (لافته) لاأكثر لم تأخذ بعدها في التأثير وتحويل سير القصيدة وهي لم تستعمل لأكثر من الدلالة على حالة. فهي واهية الصلة بالاستخدام الحديث للاسطورة. ذلك الاستخدام الذي يجعلها عنصراً بنائياً داخل القصيدة قد يؤكد معنى ما أو يعمق صورة لكنه يظل له وجوده الخاص.

سمعت هتافاً يشق الوهاد
ينادي: لك الخلد ياشهرزاد
ينادي: وقد بح صوت الزمان
ويسأل هذا السؤال المعاد:
الى اين يذهب هذا الوجود
وأين تصير بقايا الرماد؟

ان شهر زاد هنا ليست أكثر من وساطة لتمرير الهم الخاص الذي يشي بحالة شاعر قلق يعاني مصاعب النمو ومصاحباته الطبيعية، في مجتمع منغلق اذا حاول الشاعر ان يفتح نافذة ولو صغيرة في جدرانه الصم فلن يحصد الا الحرمان والخيبة.

كان علينا اذن ان ننتظر عشرين عاماً أخرى حتى يتبلور الرمز. ففي عام ١٩٧٠ يكتب شاذل طاقة قصيدة جميلة من سبعة مقاطع عنوانها (سندبادية) تمتزج فيها رموز وطنه: بغداد والسندباد وشهرزاد. لقد كان وقتها سفيراً للعراق لدى الاتحاد السوفيتي.

ومن هنـاك كتب سنـدباديته التي تعكس تطوروعيه الفني من خلال تعامله مع الرمز الأسطوري فشهرزاد لم تعد مجرد قناع للعلاقة بالمرأة أياً كانت بل هي هنا رمز أكثر جذرية والتصاقاً بأعماق الشاعر.

يبـدو أن الشـاعر قد كتب المقاطع الأول والثاني والثالث في بغداد بينما أتم أجزاءها الباقية في موسكو ولذا تميزت بالحزن والشعور بالغربة.

ما أنا شهرزاد
ولاطيفها
لا . . . ولاطفلة . . من حفيداتها
أيها المتعب المستثار
لست ذيالك الشهريار
إنما نحن رقمان في قافلة
وحدها تعبر البيد . .
حداؤها حتفها
نحو أحلامها القاتلة
وحكايات أحيائها
مثل أخبار أمواتها
. . . . فأستفق أيها الشهريار
استفق ان شمس النهار
شربت صمتك المر . . قبل السفار
وانتضت بيض راياتها
ومضت نحو غاياتها

في هذه المقـاطـع تحس الرمز جزءاً بنائياً من أجزاء القصيدة تنمو به، وتختل بدونه. أماقي الأعوام الأولى من تعامل الشاعر مع الرمز. فلا مبر ريسـوغ الاستخـدام سوى الـرغبة في الانتماء الى الحداثة والنية المخلصة في تعميق القصيدة. . بقي أن نوضح اعجاب شاذل بقصة شهرزاد حتى وقع بعض ما نشر في فترة ما بأسم: شهريار.

و (أيوب) من رموز الشاعر التي تركت أثراً واضحاً في قرائه، حتى لأشعـر أنـه كان يختاره قنـاعـاً ذاتيـاً رغم انـه كان يرثي بدر شاكـر السياب، ففي انتصار أيوب على مرضه، ونجاحه في امتحان الرب وصـبره على البـلوى معنى ثوري أراد شاذل أن يؤكـده قائـلاً مامعناه: إن البلوى حاصلة ولكن الأمل ضروري.

ظل أيوب المدمى يمني

نفسه، والموت يستل نبضه
والسماء الحزينة تزرع أرضه
مطراً يغسل النهر، يبكي، يغني
والعذراى الهلوعات يندبن تموز:
ليت سمانا
تستجيب دعانا . .
وتشفي أبانا

إن (أيـوب) هنـا، خارج من معناه بكونه مفردة تساوي معادلاً. إنـه ذو أرض، ذو قضيـة يقـاوم الموت، باكياً مغنيا. ، . وتتسع دائرة وجـوده لتـلامس بابل. . رمز العراق العريق. . حيث كانت صباياه يخرجن كل عام ينـدبن تموز النـازل الى العـالم السفـلي. . هنا أتحد الـرمـز بأعـماق الشـاعـر، وترجم طموحه بيقظة تموز دواء لعلة أيوب ووطنه معاً. . وذلك كله، كان في رثاء بدر شاكر السياب!

ثمـة من رمـوز شاذل المكـررة: بابـل . . التي يشارك السياب في حبها رمزاً ووجوداً. . وهناك المسيح وسطيح والأعور الدجال وقابيل وغيرها من الرموز التاريخية التي أعطاها بعداً معاصراً. .

الـتـراث حاضـر أيضـاً في شعـر شاذل وهـو أحـد وشائج اتصاله بالرواد. . فهويضمن أبياتاً منه ويتكئ كثيراً على مداخله وأصواته وجملة ومأثـوراتـه وذلـك يدل على فهم واع لدور الـتـراث في اغنـاء القصيـدة الحـديثـة من جهـة، ويـدل على صلة صحية بين المجدد وتـراثـه لايحكمهـا الانقطـاع أو التقـابـل العـدواني. علاقة تتعدى التضمن واجتزاء العبارة، الى إختيار النبرة والحس. . . حيثما وجد ذلك ضرورياً.

تبقى في صلة شاذل طاقة بالريادة مسألة بالغة الأهمية، تلك هي محاولاتـه العـروضية التي نوه اليها (مالك المطلبي) في دراسة منشورة عام ١٩٧٤ (مجـلة ألـف باء العـدد ٣٢٠) حيث يرى المطلبي (أن شاذل هو أول شاعـر مجدد ثبت قوانـين عروضيـة لقصيـدة الشعـر الحـر. .) مستنداً في رأيه هذا الى استخدام شاذل للبحور الممزوجة قبـل أن يحاول السيـاب ذلـك. . ففي عام ١٩٥٠ يكتب شاذل قصـائـد على الخفيف وهو بحر (مركب) كما يقول المطلبي (في حين جرب الشعـراء بعـد عدة سنوات اخضـاع القصيـدة الحـرة لبحر مركب) وكذلك فهو (أول شاعر أقدم بوعي على تجربة مزج الأبحر في قصيدة واحدة).

هنا تبرز قضيتان يحاول المطلبي اثباتهما لشاذل:

الأولى: استخدامه للبحور الممزوجة أو المركبة في القصيدة

الثانية: مزجه للأبحر في القصيدة الواحدة.

وبـالنسبـة للقضيـة الثـانية التي طرحها شاذل في (انتصار أيوب)

عام ١٩٦٩ نجد أن هذا (المزج) مخل بالايقاع العام للقصيدة لأنه يقربها من النثر بسبب استخدام تفعيلات المديد والمتدارك.. وهو مزج لايبدو مصمماً أو مقصوداً.. بدليل أنه لم يعول عليه الشاعر نفسه بأية اشارة أو ملاحظة.. حتى لنخاله سهواً..

أما استخدام البحور ذات التفعيلات الممزوجة (غير الصافية) فهو حقاً سبق تاريخي لشاذل يجب أن يسجل، اذ أنه قبل سنوات عديدة من تجربة السياب (جيكور أمي) يحاول الكتابة على بحر الخفيف، وهو من البحور المركبة (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن).

تبقى المسألة في النهاية متصلة بالايقاع والقصد أو الغاية من المحاولة فالسياب أراد ذلك رداً (متأخراً بعض الشيء) على ما طرحته نازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) حول صلاحية البحور الصافية فقط للشعر الحر.. وقد احس السياب بفطرته وسليقته أن الأمر يحتاج الى تثبيت وأختبار، أما بالنسبة لشاذل فإن الامر يبدو أشبه بطفرة، مبكرة لكنها لم تطرد أو تتكرر...

أما قول المطلبي بأن تجربة شاذل [تتجاوز الاطار العروضي الذي اعتمده السياب في قصيدة (جيكور أمي)] فهو قابل لنقاش كبير.. يتعلق بالايقاعية التي يثبتها الاستخدامان: لدى السياب وشاذل فتجربة شاذل غزلية، يقمعها هبوط التفعيلة في الخفيف من (فاعلاتن) الى مستفعلن).. أما تجربة السياب فهي أقرب الى الرثاء أو الحنين لأنها التقاء بقريته وبكاء على اطلالها، لذا جاء تفاوت تفعيلي الخفيف مناسباً ومعبراً من ناحية الموسيقى...

هذه القصدية المفتقدة لدى شاذل هي انعكاس لزهده بالشعر وسيلة ومنهجاً.. والا لكان لشاذل مع الشعر شأن آخر.. ولكان له في الريادة شأن آخر دون شك.

مسابقة قادسية صدام

للقصة القصيرة والرواية

في ظل الانتصارات الباهرة التي تحققها قواتنا على الجناح الشرقي للوطن العربي، ومن أجل ان يظل الاديب معبرا مخلصا عن روح النصر المقدس في معركتنا المظفرة .. «قادسية صدام» تعلن دائرة الشؤون الثقافية والنشر في وزارة الثقافة والاعلام عن بدء مسابقتيها السادسة في القصة القصيرة والرابعة في الرواية وتأمل ان تصلها نتاجات الكتاب من العراقيين والعرب في موعد لايتجاوز الثلاثين من تشرين الثاني عام ١٩٨٣ بالنسبة للقصة القصيرة والاول من شباط عام ١٩٨٤ .. بالنسبة للرواية من تاريخ نشر هذا الاعلان.

الشروط:

١ ـ ان يكون النتاج جديدا لم يسبق نشره في صحيفة او مجلة أو كتاب
٢ ـ ان يعبر عن روح النصر في معركة العرب الكبرى .. قادسية صدام.
٣ ـ ان تكون الكتابة على صفحة واحدة وعلى الالة الكاتبة.
٤ ـ ان لايقل عدد الصفحات عن صفحتين للقصة القصيرة وعن خمسين صفحة للرواية «حجم فولسكاب».
٥ ـ ان ترسل بأربع نسخ ويطبع جيد.

وستقوم دائرة الشؤون الثقافية والنشر ايضا بطبع النتاجات الفائزة والجيدة ومكافأة اصحابها.

نامل ان يحقق كتابنا تلاحمهم البطولي الكامل مع قادسية العرب الكبرى .. قادسية صدام .. وليظل القلم والبندقية مشرعين بوجه كل من يقف في طريق تحرير الارض ووحدة الامة وسيادة العراق.

ترسل النتاجات على العنوان التالي دائرة الشؤون الثقافية والنشر
شارع الخلفاء بغداد

ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة

١ ـ مقدمة :

يعدّ شاذل طاقة جزءاً فاعلاً ومؤثراً في مجمل حركة الشعر العراقي الحديث، ومن الشعراء الذين اسهموا بوضوح في تطوير حركة الشعر الحر، وكان له فضل الريادة مع زملائه لهذه الحركة والعمل على تكريسها والدفاع عنها، والمضيّ بها قدماً، وادخالها في معترك صراع الذوق الادبي العربي، لتشق طريقها بصعوبة ولكن بعناد.

لكن الرجل بالرغم من مكانته الادبية المتميّزة هذه، لم يُعطَ حقه من الدراسة، مثل ما دُرس غيره من زملائه الشعراء كالسياب ونازك والبياتي مثلاً، وبالرغم من بعض الدراسات الادبية والاكاديمية القليلة الممتعة التي حظي بها، الا اني ما أزال ارى ان جوانب كثيرة فيه ما تزال مجالات خصْبة تنتظر جهود الباحثين.
اللافت للنظر ان شعره يحوي العديد من الظواهر البلاغية التي تستوقف الباحث، من اهمها (ظاهرة التكرار) فيه، والتي استعملها استعمالا واسعاً لافتاً للنظر، مما يجعل رصدها وتتبعها ودراستها وتفسيرها عملاً مهما جداً، ثم يضع الجواب عن السؤال التالي : هل استعمل شاذل طاقة (التكرار) في شعره لغرض بلاغي : وهل ادخله بهذه الكثره بقصد ووعي منه، واخيراً : هل نجح هذا الشاعر في توظيف هذه الظاهرة لخدمة اهدافه الادبية والتعبيريه والجمالية والسياسية. هذا ما سيحاول ان يجيب عنه هذا البحث المتواضع.

٢ ـ مدخل :

التكرار من اقسام علم البيان احد علوم البلاغة الرئيسة : المعاني والبيان والبديع، كما انه اسلوب في التعبير العربي، معروف فيه منذ الجاهلية، وقد ورد في الشعر العربي كثيرا عبر العصور، وقد عدّه بعض النقاد والشعراء نوعاً من التجديد في الشعر الحديث، الا انه ـ من ناحية اخرى ـ بحاجة الى رقابة وحذر وانتباه شديد، لانه اذا عُدَّ اسلوباً سهلا، او عُدّ متّكاً مريحاً يمكن ان يوقع الشاعر في مزالق وخيمة.

الا ان اسلوب التكرار ـ من جهة ثانية ـ يحتوي على كل ما يتضمنه اي اسلوب آخر من قابليات تعبيرية، وهو في الشعر مثله في لغة الكلام يمكن ان يُغني المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصالة ان استطاع الشاعر ان يسيطر عليه ويستخدمه في مكانه، والا ادى الى اللفظية المبتدلة ان كان بسبب ضيق قاموس الشاعر اللغوي، او اضطرته القافية اليه.

ولعل من اهم فوائد التكرار التي ذكرها البلاغيون والتي يهدف اليها الشاعر او ما ينبغي ان يهدف اليه الشاعر خلاله هي : العناية بالمكرر او التلذذ بذكره او تخصيصه او تمييزه عن غيره، او توكيد المعنى الذي يهدف اليه الشاعر من خلاله او التنبيه عليه او زيادة التنبيه عليه وغيرها.

وقد تناول العديد من البلاغيين القدماء موضوع التكرار، وتحدثوا فيه وقسموه، واطالوا القول فيه وفصلوا في اغراضه، منهم

محمد حسن علي مجيد

مثلاً ابو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه (الصناعتين)، وابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) في (العمدة)، وابن الاثير (ت ٦٣٧هـ) في كتاب (المثل السائر).

وفَعَلَ مثلهم المحدثون، منهم الشاعرة الناقدة نازك الملائكة في كتابها البلاغي النقدي المعروف (قضايا الشعر المعاصر).

ونرى من المفيد ان نوجز رأي بعض القدماء والمحدثين في التكرار، ليكون مدخلاً لفهمنا لظاهرة التكرار لدى شاذل طاقة.

فمن القدماء نوجز مختصرا لما تحدث به (ابن الاثير) في (المثل السائر) عن التكرار. قال:

التكرار من اقسام علم البيان، ومنه تكرير المعاني والالفاظ، وهو قسمان:

التكرار المفيد، والتكرار غير المفيد. اما المفيد فحدُّه: دلالة اللفظ على المعنى مردداً، وربما اشتبه بالاطناب مرة وبالتطويل مرة اخرى. والتكرار المفيد قسمان:

احدهما في اللفظ والمعنى، نحو (اسرع اسرع). ومما يجري هذا المجرى قوله تعالى (بسم الله الرحمن الرحيم). الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم) فكرر (الرحمن الرحيم) مرتين، والفائدة منه ان الاول يتعلق بامر الدنيا، والثاني بامر الآخره.

وثانيهما في المعنى دون اللفظ والمراد غرض واحد. نحو: اطعني ولا تعصني. ومنه قولنا (لا اله الا الله وحده لاشريك له)، فأن قولنا (وحده لاشريك له) مثل قولنا (لا اله الا الله) وهما في المعنى سواء.

واما التكرار غير المفيد، فهو مثل قول ابي نواس:
أقمنا بها يوماً ويوماً وثالثاً ويوماً له يوم الترحل خامس ومراده انهم اقاموا اربعة أيام ورحلوا في اليوم الخامس فلا فائدة اضافية في هذا التكرار[1].

اما من المحدثين فاننا نوجز رأي نازك الملائكة في التكرار. قالت: ان للتكرار علاقة بظروف الشاعر النفسيّة. وان التكرار الناجح هو ما يتوفر فيه شرطان: ان يكون اللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق، والثاني ان يلقى عناية الشاعر التامة.

وقالت: ان التكرار - في حقيقته - الحاح على جهة ما في العبارة يعنى بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها، لانه يسلط الضوء على نقطة حساسة، تكشف عن اهتمام المتكلم بها. فهو اذن ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الادبي الذي يدرس الاثر ويحلل نفسية قائله، لان التكرار يضع بين ايدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر.

وقالت: ان ابسط مقومات التكرار ان تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها، بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها، لذلك فان تكرار اية عبارة لاتحتمها ضرورة نفسية او

بيانية تخلّ بالعبارة وتقلل من قيمتها الفنيه.

وقالت: ان اقسام الدلاله في التكرار ثلاثة - هي:

١ - التكرار البياني: وهو ابسط الاصناف جميعاً، وهو الاصل، واليه قصد القدماء بمطلق لفظ التكرار، وقد مثّل البديعيون بتكرار عبارة (فبأي آلاء ربكما تكذبان) من سورة الرحمن.

٢ - تكرار التقسيم: وهو تكرار كلمة اوعبارة في ختام مقطوعة من القصيدة، ومن النماذج المشهورة له تكرار عبارة (لست ادري) في قصيدة (الطلاسم) لابي ماضي.

٣ - التكرار اللاشعوري: وهو ان يجيء في سياق لاشعوري كثيف يبلغ احيانا حد المأساة، ومن ثم فان العبارة المكررة تؤدي الى رفع مستوى الشعور في القصيدة الى درجة غير عادية. نحو: (سأبلغ يوماً... سأبلغ... سأ...)[٢].

التكرار لدى شاذل طاقة: -

فلقد شارك شاذل طاقة في حركة الشعر الحديث واسهم في خصائصها وتطويرها في فترة نشأة الحركة بين عامي ١٩٤٧ - ١٩٥٠، فقد اصدر السياب مجموعة (ازهار ذابلة) عام ١٩٤٧،

واصدرت نازك الملائكة (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩، واصدر البياتي ديوانه الاول (ملائكة وشياطين) في آذار ١٩٥٠، ثم اصدر شاذل طاقة ديوانه الاول (المساء الاخير) في تموز ١٩٥٠. ومن هذا يتضح

ان شاذل طاقة رائداً من رواد الشعر الحديث. علماً بانه كتب قصائده الحرة التي ضمّها ديوانه الاول بين عامي ١٩٤٨ - ١٩٤٩ كما ذكر هو نفسه.

وسماها: الشعر المنطلق. ٣ - ويؤيد هذا ان شاذل طاقة بعد تخرجه من دار المعلمين العالية عام ١٩٥٠-١٩٥١ عاد الى الموصل وصار يبشر بهذا النوع الجديد من الشعر، والقى فيها محاضرات اثارت

ضجة وفعلت في الشباب فعل السحر[٤]، كما اكدّ بدر شاكر السياب مقدرة شاذل طاقة الشعرية وريادته حين قال: (ان شاذلاً شاعر كبير)[٥].

هذا من جانب كونه من رواد الشعر الحديث، اما من جانب التجديد في الاوزان فانه (اول شاعر مجدد ثبّت قوانين عروضية للشعر الحر)[٦]، كما انه دخل في اول مغامرة عروضية سبق بها الرواد جميعاً.[٧] وهو اول من استخدم في قصيدته الحرة عام ٤٨ - ١٩٤٩ بحراً مركباً، في حين جرّب الشعراء هذه الطريقة بعد عدة سنين محاولين اخضاع القصيدة لبحر مركب[٨]، بل انه اول شاعر اقدم بوعي على تجربة مزج الابحر في قصيدة واحدة[٩].

اما مراحل تطور الشاعر الادبية فتبدأ من المرحلة الرومانسية التي اقترنت بموت ابيه، وهو على عتبة الشباب، والتي كانت تتسم بالمرارة والالم وتعج بالمتناقضات، فكانت تبدو كأنها العامل الاساس الذي ادى الى مقدمات الوعي والنضج لديه بعد ذلك.

ان قضية موت ابيه وهو في بداية شبابه، والذي كان متعلقاً به تعلقاً شديداً هيجت وجدانه، فطبع هذا الحدث الشاعر بطابع من الحزن والكآبة والمرارة، لذلك نجده يفتتح ديوانه الاول (المساء الاخير) بمجموعة قصائد سماها (مع الموت)، تضمنت خمس قصائد سماها على التوالي (ابي، على اعتاب المقابر، يأس، مع الموت، المقبرة الخرساء).

ولعل مسألة اخرى صاحبت مسألة الموت لديه - هي قضية (الحب) التي كانت تمثل المعادل الموضوعي لمسألة الموت، والتي حفظت لشاذل طاقه توازنه وعدم انجراره الى هاوية اليأس، فقد اتاح له ان يتنفس من المنخر الآخر بعد ان شدّ عليه المنخر الاول. وقد تمثل الحب في قصائد عديدة من دواوينه، فنها قصيدته (شهرزاد)[١٠] التي جعل منها محوراً لهمومه الذاتية، وقصيدته: (وتقولين احبك)[١١].

ولعل من المفيد ان نلقي نظرة سريعة على مجمل حياة شاذل طاقة ليتسنى لنا الوقوف على الدوافع الاساسية للتكرار في شعره والتي تؤلف ظاهرة بارزة فيه، ولغرض فهم سبب التنوع في ذلك التكرار طبقاً لمراحل حياته.

ولد شاذل طاقة في الموصل عام ١٩٢٩، وعندما نشأ وترعرع سمع منذ طفولته حكايات المدينة واحاديثها وايام رعبها وشدتها، وما تعرضت له من كوارث وما اصابها من محن، فيتفجر الشاب غضباً وهو يرى ارض الوطن موبوءة باقدام المحتلين، لكن اعظم الحكايات في حياته على الاطلاق كانت حكاية اغتصاب فلسطين.

اما ابوه فرجل متعلم، كان يمتهن كتابة العرائض في الثلاثينات، وهو بحكم عمله هذا يعرف الكثير، ولا بد ان يتعلم الصبي من ابيه الكثير مما يعرف ومما يسمع منه.

اكمل شاذل طاقة الابتدائية والثانوية في الموصل، وفي عام ١٩٤١ التحق بدار المعلمين العاليه يحدوه الطموح، ليلتقي ببغداد العاصمة المتأججة بمشاعر الحماس مع زملاء الادب، وفيها سمع

صدى الصيحات الأخيرة لثوار مايس التي كان ما يزال يتردد في ارجائها. وفي هذه المرحله استلب الوطن في فلسطين. وفي هذا الجو رُسمتْ الملامح الاولى لهذا الفتى وفي هذا الطريق سار نحو الوطن ونحو الأدب، وفيه تفتقت مواهبه بكل ابعادها، وفيه زامل رواد الحركة الشعرية العربية الجديدة، فلقد كان مع البياتي زميل صف واحد، وكان السياب يتقدمهم بمرحلة دراسية واحدة، وكان سليمان العيسى يوشك على التخرج. يقول البياتي: بدروشاذل وانا كنا نقرأ لبعضنا نتاجنا الشعري في اجواء فكرية وسياسية متماثلة.

وحين عاد شاذل طاقة الى الموصل بعد تخرجه من دار المعلمين العاليه عام ١٩٥١ دخل معترك الحياة العامة، واشتغل بالتدريس الا انه كان داعية لحركة الشعر الحديث بقدر ما كان محرضاً سياسياً وداعيه للوطن.

لقد كانت اعوام الخمسينات اعوام نشاط ادبي وسياسي بالنسبة له ساهم فيها بفاعلية وحماس من خلال افكاره السياسية ومن خلال احاديثه في الشعر والادب، وقد تجمعت له في تلك الفترة مجموعة قصائد لم يستطع نشرها في الصحف، فاجتمع الى ثلاثة من الشعراء، واصدر الاربعة عام ١٩٥٦ ديوانا مشتركاً بعنوان (قصائد غير صالحة للنشر)[١٢] لكن السلطة صادرته بعد طبعه وتوزيعه.

وبعد ثورة تموز ١٩٥٨ بفترة قصيرة انضم الى صفوف حزب البعث العربي الاشتراكي، مختاراً، النضال، ومتوجاً مسيرته السياسية، لانه صار يشعر انه ذو قضية قومية كبرى.

وفي اعمق مناخات انتكاسة عام ١٩٦٧، كان الرجل واثقاً بمستقبل امته، يحدث الشباب عن قناعته ان ماتمر به الامة ان هي الا حالة عارضة وسحابة صيف منقشعة.

اما على الصعيد الوظيفي، فقد تنقل شاذل طاقة بين مسؤوليات عديدة في اجهزة الدولة كان آخرها توليه وزارة الخارجية في ٢٣ حزيران ١٩٧٤. وفي هذه الفترة نشط نشاطاً كبيرا في اداء دوره التأريخي من خلال موقعه الحساس، فعمل على لمّ الصف العربي وتقريب وجهات نظر ابناء العروبة وعلى الدفاع عن قضايا الامة العربية المصيرية على الصعيدين العربي والدولي وبذل من اجل هذا وقتاً وجهداً عظيمين حتى اصابه الاعياء من كثرة العمل، فبينما كان يحضر في الرباط مؤتمر وزراء الخارجية العرب، غاب شاذل طاقة عن المؤتمر بشكل مفاجىء صباح يوم ٢٠ تشرين الاول ١٩٧٤، فقوبل غيابه بقلق كبير، وصدقت المخاوف، فقد أعلن عن وفاته من ذلك المساء بالسكته القلبية[١٣].

رحم الله شاذل طاقة، فقد كان وجهاً عربياً اصيلا، ومناضلاً صلباً، وشاعراً قومياً متميزا.

٤ ـ مراحل ظاهرة التكرار لدى شاذل طاقة:

عرفنا شاذل طاقة اديباً، وعرفناه مثقفاً ومناضلاً، وعرفناه رائدا، وفوق هذا فان في شعره الكثير من الملامح الفنية والبلاغية التي يمكن رصدها ودراستها وبالتالي الخروج بنتائج معينة تشير اليها تلك الملامح، وان ظاهرة (التكرار) من ابرزها، مما يجعل رصدها وتتبعها وتفسيرها عملاً مهماً جداً.

ان المستقرىء لظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة في دواوينه الاربعة يجد ان نوع الالفاظ والعبارات والمعاني المتكررة تمر بالمراحل التي مر بها الشاعر نفسه لذلك يمكن تقسيم مراحل (نوع التكرار) لديه، كما يلي: ـ

آ ـ مرحلة الحزن والهموم الذاتية:

والتي بدأت بموت ابيه وبداية تدفقه الشعري، وتتمثل هذه المرحلة بديوانه الاول (المساء الاخير) بشكل خاص والذي صدر عام ١٩٥٠.

وبالرغم من ان شاذل طاقة شاعر قومي متميزّ، وان بوادر اتجاهاته القومية تتضح في شعره منذ وقت مبكر من حياته، الا ان الباحث يرصد في هذه المرحلة تكراره لالفاظ الحزن والالم واليأس، وتكريسه لمعاني: الموت والليل والدجى والظلام والدموع والنواح والغناء والبكاء وامثالها، كما انه يعمد الى تكرار المعنى واللفظ، واحيانا المعنى دون اللفظ، بحيث تشكل هذه الالفاظ ومترادفات معانيها علامه مميزة في شعره في هذه المرحلة.

ولعل اهم العوامل التي شكلت حزنه فيها، نجد مبرراتها واسبابها فيما يأتي:

١ ـ صدمته بموت ابيه وهو لما يزل يافعاً في مقتبل العمر وعلى عتبة الحياة.
٢ ـ تحمله مسؤولية عائلته واتعابها منذ سن مبكرة.
٣ ـ واقعه المعاشي المحدود، وضيق ذات يده وهو يتحمل مسؤولية العائلة.
٤ ـ طبيعة المرحلة الرومانسية التي كانت تسيطر بمفاهيمها على ابناء ذلك الجيل في فترة ما قبل الحرب الثانية وما بعدها، مما تشيعه من معاني الضياع والغربة واليأس واللاجدوى.

٥ ـ ولعل السبب الاهم من هذا كله، هو شعوره الغامض بالألم بسبب نكبة فلسطين، والتي لم يكن ليتحملها وهو في تلك السن، دون ان تفتح في نفسه جرحاً يحس بالمه وهو غير قادر على ضماده لان يديه الصغيرتين حينذاك كانتا اضعف من ان تضمد جراحها.

لهذا كله تكررت لديه الكلمات التي تحمل كل معاني الجزع والألم واليأس والتي عكست المعاناة النفسية المتفاقمة في اعماقه وصار يدور في دوامتها. ففي قصيدة واحدة ـ مثلاً ـ حشد شاذل طاقة عشرات الفاظ وعبارات الحزن وكررها، وذلك في قصيدته الاولى التي افتتح بها ديوانه الاول والتي سماها (مع الموت)[١٤]، فقد تكررت لديه فيها الكلمات والعبارات التالية:

القبر، المقبرة، الرمس، الحفيرة، الدود، الدفن، الميت. . .

و: الموت، الحياة، الرحيل، الرياح، اليتيم، الملسوع.

و: الهم، الغم، الدموع، البكاء، البؤس، اليأس، الشجن النكوص، النكود، الظمأ، النوائب، الجوع.

و: جرعني السم، لست اطيق العيش، تهيل عليه التراب، مرتعك البلى حفار القبور، جريان الدمع، احتراق الخدود، سأبكيك، يد البؤس حطم القيثار، اللحن الكئيب، الحياة مريرة، يحطمني الشجن، قلبي لك يا دنيا، خلف الوعود، يموت احبائي، افقد رفقتي، اندب اصحابي، بح النداء، سأبكيك يا نفسي، مفجوعه بوحيدها، دمعة شاعر، شكوى البائسين، نكست الجبين.

هذا كله في قصيدة واحدة. ولنا ان نتصور طبيعة هذه المرحلة والدوافع التي ادت به الى تكرار مثل هذه الالفاظ والمعاني.

كما تكررت هذه الالفاظ ذاتها، او بمعان قريبة منها في قصائده الاخرى التي ضمها ديوانه الاول (المساء الاخير)، منها مثلاً قصيدة (شتاء) و (اغنية الكوخ) و (هواجس) و (سراب) و (بين احضان الجبل)[١٥] وغيرها.

ب ـ مرحلة الوعي والنضال السياسي:

وتتمثل هذه المرحلة باجتياز مرحلة الحزن، وبصدور ديوانه الثاني (ثم مات الليل) عام ١٩٦٣، وذلك بدخوله معترك النضال السياسي، وبلوغه مرحلة الوعي ومرحلة الواقعية، والتي سماها بعضهم بـ (المرحلة السيابية)[١٦]، بسبب من تأثر شاذل طاقة بالسياب، رفيق الدرب والادب، بلغته وبنائه الشعري، وبنمط اسلوبه، ولعل مصداق هذا يتمثل في قول شاذل نفسه: (ان امام الشعراء العراقيين. . . في مضمار الاكتشاف والارتياد لعالم جديد في الشعر هو بدر، واعتقد اننا كلنا تعلمنا منه وتأثرنا به)[٣].

لقد آمن شاذل طاقة بقدرة الشاعر على التغيير والخلق، وعنده ان الشاعر صاحب رسالة. فقد قال (ان الشاعر لايزال كما كان منذ القديم نبياً بين الناس)[١٧].

وكما آمن شاذل طاقة بالشاعر الخلّاق، فقد آمن بالانسان العربي المناضل، فقد عُرف (منذ البدء. . . بموقفه القومي وهو بعد على مقاعد الدراسة في دار المعلمين)[١٨]، لذلك كان اهداء الديوان الثاني ـ ثم مات الليل ـ: (الى كل شهيد سفح دمه على ارضنا العربية الخصبة فداء وقرباناً للفجر العربي الموعود)[١٩]، لذلك تميزت معاناته ـ في هذه المرحلة ـ عن سابقتها بضروب من التناقض الذي كان يحسه في نفسه، فقد شرّد شاذل طاقة واضطهد وسجن في هذه المرحلة، لذلك تحولت مشاعره من دائرة الذاتية الى الدائرة الاجتماعية، وتحول من احساس فردي بالاضطهاد الى احساس اجتماعي باضطهاد الامة، فاذا كان موت ابيه ابان مرحلة الهموم الذاتية، ومرحلة الرومانسية من حياته، هو محور حياته اصبح الآن موت الامة واضطهادها هي دائرة همومه الجديدة، وصار يعمل من اجل تحريرها وخلاصها، وتحول من الانطواء تحت ظل الاحزان الفردية، الى الانطواء تحت ظل الجماعة والجماهير، وصار يسعى لعمل موحد معهم يطلقه من امر التكلف في الحياة وفي العمل الادبي معاً. لانه صار يهدف الى غاية كبرى هي الوطن، والعمل على اقامة المجتمع الافضل، وتأييد المناضلين في العراق وفي الوطن العربي لتحقيق هذا الهدف الكبير. ان هذه الاهداف تتضح من القاء نظرة على عناوين قصائد هذا الديوان التي منها مثلاً: (قابيل في الدملماجة. الفجر في وهران، الجزائر والفجر والشهيد، ثلاث رسائل من سجن الكوت، بطاقة عيد الى الموصل، مرثية عربيه. . . . الخ).

ان القصيدة الاولى التي افتتح بها ديوانه الثاني ـ ثم مات الليل ـ هي قصيدة (قابيل في الدملماجة). والدملماجة ـ كما هو معروف ـ بئر مهجورة في ضاحية من الموصل، لها مكانة خاصه في معتقدات اهلها، الا انها استبيحت وذبح اهل الموصل عندها في احداث آذار ١٩٥٩ المعروفة، لذلك شكلت عقدة ألم لدى الشاعر، تكرر فيها كلمات:

قابيل، البئر المهجورة، الغراب، الافعى، الذئاب، الدمار، العراء، العواء، وعبارات:

ينشك الخنجر، مزقوا عينيه، مصوا الدماء، جاف التراب، الريح تئن بلا مطر، يئز السحاب، هابيل مات، يونس مات، يشق التراب، يحفر القبر، انشق الكفن، تدفق ماء آسن[١٠] الخ اما قصيدته المعنونة (الجزائر والفجر والشهيد) فانها تتميز عن

(الـدملماجـة) بابتعادها عن التشنج الذي صاحب ظروف كتابتها. والتي اتسمت بالـدم والألم والمـوت، انـما اتخذت طريق التعبير المتأثر بالانفعـال القـومي غير المتـوتـر، لذلك نجده يكرر الفاظا ذات بعد قومي وثـوري معـاً، وكرر عبارات عبرت عن النضال والنصر مثل: الق العـروبـة، رمـز الثـورة، نجمـة الثـوار، فلول البغي، الفجر، الجـزائـر، الشهـداء، المفـاوز، الجبـال، رايـات النضـال، الوحدة الشماء.. الخ

كما كرر عبـارة (الليـل تطويه وتنشره المقابر والمدينة) ثلاث مرات كنـايـة عن انـدمـاج الليل وموته في الجزائر والذي سيسفر عن مدينة مشرقة، ومقابر شامخة بابطالها.

ثم كرر عبـارة (يـا اخوتي يا اهل ودّي) خمس مرات، وتكاد هذه العبارة تكوّن اللازمة الشعرية لاكثر قصائده في هذا الديوان، معبراً بها عن التصاقه بابناء وطنه وبني قومه، وهو تعبير قومي يوحي بانتمائه العقـائـدي ونـزعتـه العـربيـة الاصيلة، كما تمثـل صرختـه فيهم واستنجـاده بهم، واستثـارة روح الاخـوة والنخـوة والشهـامـة فيهم للدفاع عن الاوطان المغتصبة والامة المستباحة.

كما كرر عبـارة (الفجـر آت) او (فجر الشعب آت) اربع مرات، كما كرر عبارة (ياليلُ ياليل الطغاة العابثينا) اربع مرات ايضاً.

كما كرر فعـل الامـر (اطبق) ومـرادفـاتهـا ثماني مرات، مما يُشعـر باندفاع وحماس وتحريض للمشاعر، لنستمع الى قسم من القصيدة التي كرر فيها هذه الالفاظ والعبارات والانفعالات:

الليلُ تطويه وتنشره المقابر والمدينة
ثكلى وخلف قبورها ينداح افق
الليل تطويه وتنشره المقابر والمدينة
غضبي تبيت على الجراحات الدفينة
يا اخوتي، يا اهل ودي يا قرابين العروبة
الفجر آت، والظلام يموت في الوادي الخصيب
الشمس تلثم وجه امي والصبايا
ينثرن في شغفٍ اكاليل النجوم على الضحايا
ياإخوتي يا اهل ودي يا مغاوير الرجال
راياتكم كفني وسيفكمو صليبي
والفجر اقبل والظلام يموت في الوادي الخصيب
ياليلُ، ياليل الطغاة العابثينا
اطبق، وخيمّ بالضغينة.
اجثم على وهران.. والبيت القصيّ من المدينة
اطبق على بيت الشهيد مجلجلا.. مزق سكونه
يا بغى باريس.. وياليل الطغاة.
اطبق وخيمّ.. ان فجر الشعب آت
ياليل، ياليل الطغاة العابثينا
يا اخوتي، يا اهل ودي.. يا ضحايانا
بالسفح من حيفا.. ومن يافا الذبيحه
يا اخوتي يا اهل ودّي ياضحايانا
اني لاقسم بالدماء.. وحبذا القسم
هذي نبوءة امتي.. ينجاب عنها الليل والظلم (٢١)

كما كرر عبـارة (يـا اخـوتي يا اهـل ودي) في قصيدته (بطاقة عيد الى الموصل) التي نظمها ابان اعتقاله في سجن الكوت في حزيران **١٩٥٩**.

كما كرر في القصيـدة نفسهـا كلمة (مدينتي) او (المدينة) ليؤكد روح المـوصـل العـربيـة الثـائرة وطابعها القومي الذي يهدف الشاعر من تكراره لها في الفخـر بعـروبتها، والتنبيه على ثباتها، واصراره على مواصلة النضال (٢٢)

حـ - مرحلة النضج والشعر القومي:

ويمثـل هذه المرحلة ديـوانـه الاخير (الاعور الدجال والغرباء) الـذي صدر عام ١٩٦٩، وديـوانـه الـرابع المسمى (السندباديات) الـذي لم يطبـع مستقـلا، انـما طبـع ضمن المجمـوعـة الكاملة التي صدرت عام ١٩٧٧.

لقـد دعـا بعض البـاحثين هذه المرحلة بـ (مـرحلة الـرمـز و الاسطـورة) وذلـك بسبب اتخـاذ الشاعر الرمز والاسطورة اسلوباً في التعبير واتسام تجربة الشاعر فيها بسماتها الفنية.

ومن استقـراء شعـر شاذل طاقة في هذه المرحلة نجدها تتسم فنياً بما يلي:

١ - النضج في الفكر وفي الاداء الفني.

٢ - دخـول الـرمـز والاسطورة باعتبارها جزءا من شعره، وتكرار تلك الرموز مستفيدا منها في نضج مفاسد الحكم الذي كان في العراق قبل ثورة تموز ١٩٦٨، ومعتمـدا رمـوز التاريخ العربي الاسلامي اساساً في ذلك الاستعمال مستعيضاً بها من الرموز الاغريقية والاوربية التي كان يستعملهـا بعض زمـلائه من الشعراء المعاصرين له وقد تحدث شاذل طاقة نفسه عن هذا الاتجاه في شعره حين قال (اني احاول ان اجعـل من رمـز التـراث العـربي رمزا للادب العربي الحديث بدل رموز واساطير الاغريق والرومان التي يدرج عليها بعض الشعراء المجددين) (٢٤)

لذلك تكررت لديه اسماء ابطال الامة العربية في هذه المرحلة محاولا توكيد قوة الامة وصمودها وقدرتها على العطاء. فقد كرر في قصائد عديدة من شعر هذه المرحلة اسماء: احمد، والحسين، وصلاح الدين، وابي ذر، وعنترة، والخنساء، كما تكررت لديه اسماء: المسيح، ومريم، والخضر، وبابل، والسندباد وامثالها.

كما استعار الحكايات الشعبية العربية، والامثال العربية ومعاني القرآن الكريم، ورموز التراث العربي التي تؤرخ لاكثر فترات القلق التي عاشها الجيل العربي.

٣ ـ الاتجاه بالشعر في محاولة لانضاج الفكر القومي والثورة العربية والدعوة للوحدة العربية، والانخراط في خضم النضال من اجلها. لان السنوات التي كانت بين صدور الديوان الثاني عام ١٩٦٣، وبين صدور الديوان الثالث عام ١٩٦٩ كانت ذات اثر فاعل في حياته. فقد حدثت فيها أحداث خطيرة في العراق والوطن العربي تردد صداها عالياً في نفسه، منها ردة تشرين ١٩٦٣، ومحنة ايلول في العراق ١٩٦٤ ونكسة حزيران ١٩٦٧، وثورة ١٧ تموز ١٩٦٨، اضافة الى الهم الفلسطيني الدائم الذي كان يشتعل في اعماقه، وهموم عربية اخرى بلورت هذا الاتجاه وطبعته بطابعه وفرضت عليه الفاظه.

وسنحاول فيما يلي تتبع آثار هذه الاتجاهات في الفاظ هذه المرحلة. ولعل قصيدته (في الطريق الى القاهرة) تمثل نموذجا ممتازاً مما ينتمي الى مرحلة النضج والشعر القومي، والتي جاءت بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ وعبرت عن مضمون قومي وثوري متميز، حشد فيها الشاعر كلمات الثورة والرفض والمقاومة والمكابرة والغضب، لذلك تكررت لديه الفاظ: هدرت وعصفت، وجلدت، لا الحزن يثنيها ولا التعب، مابنا رهب، لاعتب، لقد كُذبوا، مطهمة الجناح، الغضب، الدم، المعراج، بئر الاشلاء، الغيظ، الحطب، الحُجُب، المسيح، مريم، الصلب، القتل، بيت لحم، النخلة العذراء، احمد، محرقة الرجال، الريح، رمال الصحراء، اهرام مصر، الكنانه، القاهرة، فوق الصعيد العرب، الهضاب، الاغتصاب... وامثالها[٢٥].

اما اسلوب الرمز والاسطورة التي ضمها ديوانه الثالث (الاعور الدجال والغرباء) فلعل خير ما يمثله قصائده (بابل وشموع النذر، وغريب الوجه في المنفى، والاعور الدجال، وضائعون وغرباء)[٢٦].

ولنأخذ قصيدته (بابل وشموع النذر) نموذجا لاستخدام الرمز والاسطورة ولتكرارها فيها، واستعماله رموزا مستقاة من الموروث الديني والتاريخي العربي، لاماكن وشخصيات عربية، وبعض الاساطير والحكايات الشعبية.

ان فكرة القصيدة تدور حول (الخضر ـ النبي) وقصة الخلود، وتقديم النذور بقصد طلب (المراد)، وحول ما هو معروف عن حكاية العجائز والنساء البغداديات اللواتي يحتملن وجود (الخضر) في مياه دجلة عند ضفة (خضر الياس) في الكرخ، وعلى ضفاف الانهار في مدن العراق الاخرى، حيث يوقدن الشموع على قطع الخشب، ويرسلنها مع مياه النهر للخضر بقصد (المراد)، ومراد الشاعر هنا هو عودة رفاقه من المنفى من جديد، بعد اغتيال ثورة رمضان ١٩٦٣، والصدمة بضياعها والامل بانبعاثها من جديد، ثم تجمع رفاقه بعد تفرقهم في الآفاق، كما يرمز تكرار موضوع (الخضر) على اصالة الامة العربية وخلود رسالتها ووثوقها من النصر، رغم ما يُدبَّر لها من احابيل ويوضع في طريقها من عقبات ومعوقات، والقصيدة اضافة الى كونها رمزاً لمعتقد ديني، الا انها ذات طابع قومي، وموقف سياسي ومنطلق ايديولوجي. لذلك كرر فيها رموز (الخضر، وصلاح الدين، وابي ذر، وشموع النذر، والغرس، وبابل، والطوفان).

ان تكراره لكلمتي (الخضر) و(الشموع) لتوحي بالتشبث بالامل والعودة والاستمرار في المقاومة، لان الخضر ـ كما هو معروف ـ رمز العطاء ورمز الامل في الحكايات الشعبية العراقية.

قال شاذل طاقة في (بابل وشموع النذر) في مقاطع منها:

في ذات نهار في مكة
عند صلاة الجمعة
وخيول صلاح الدين تغير على عكة.
سقت امي غرساً كان ابي زرعه
والخضر يسير على الماء
وشموع النذر تسير معه
وابو ذر يخطب عند حراء
في جيش من فقراء الصحراء
...
في ذات نهار.. مات ابي
ياأخت وضجت بابل بالصخب
ورأينا الخضر يسير على الماء.
وشموع النذر مطفأة غرقى
وغراس ابي يذبل عرقاً عرقا
...

واتى الطوفان
وانكفأت امواج اللهب
ورأينا شيئا . . لم تره عينان
ما عادت بابل غير دخان

. . .

والخضر يسير على الماء
وشموع النذر تذوب من التعب
وبقايا من خشب
يطفو . . وبقية اصداء
يا للطوفان[٢٧]

اما ديوانه الرابع (السندباديات) فهو الوجه الاخر (لمرحلة النضج والشعر القومي)، كما انه يتخذ مثل سابقه ـ ديوان الاعور الدجال ـ من الاسطورة والرمز اسلوبا بيانيا للتعبير في العديد من قصائده. وكرر فيه الفاظ تلك الرموز، وعبارات الثورة العربية والتحدي وكرر همومها في الالفاظ والمعاني ذاتها.

فقد كرر في قصيدته (سندبادية) رموز: (شهرزاد، شهريار، كان ياما كان، السندباد) مرات عديدة[٢٨] ليربط بين ظروف عاشها الشاعر في خلال كتابته مقاطع القصيدة السبعة في كل من بغداد وموسكو ولندن، ويؤكد العلاقة الحضارية بين هذه المدن.

الا ان تكرار الرموز في هذا الديوان اكثر ما يتضح في خلال قصيدته الرائعة (لا تقولي انتهينا) والتي جمعت بين الرمز والاندفاع القومي والثوري معاً، والتي بلغ فيها الشاعر ذروة الغضب القومي عندما صاغ من الفعل المضارع المسبوق بلام الامر مكررا اياه مرات عديده محاولا توكيد رفض حالة الاستسلام، وتوكيد حيوية الامة العربية وقدرتها على المقاومة، فقد كرر الافعال بالشكل التالي: (فليغضب، ولتحزن، ولتبكِ، ولتُسدِل، ولتنشف، ولترقص ولتصعد، وليصدح، وليغسل، وليهزم، ولنغسل، فليأتِ، ولتقرع، ولنبعثْ وليطل، وليذبح . . . الخ).

كما كرر (لا الناهية) في مطلع القصيدة وخلالها، معبراً بهذا التكرار عن حالة الرفض والمقاومة بتكرار عبارة (لاتقولي انتهينا).

كما كرر في القصيدة نفسها كلمة (مريم) واضعاً اياها رمزاً لنقاء الامة العربية وطهرها وبراءتها مما الصق بها من تهم بعد نكسة حزيران، كما كرر فيها كلمات (احمد، والقدس، والقبة، والكعبة، سيناء، زمزم، المعبد، اجراس الكنائس، قباب المساجد، صلاح الدين، حيفا، حطين) وامثالها. وقد اراد بهذا التكرار تثبيت قوة الامة العربية واصالتها ومقدرتها على الكفاح.

ولنستمع الى مقطع من هذه القصيدة العربية الثائرة:

لاتقولي انتهى الطريق الى سيناء فينا
ولا تقولي انتهينا
نحن ادرى بها سُقينا من العار
وادرى بها ادير علينا

. . .

مَن صب الملح على جرحك مريم
فليغضب، فليغضب احمد
ولتحزن مريم والقبة.
ولتبك على شهدائك ياقدس العذراء
ولتسدَل استار الكعبة . . ولتنشف بئرك يا زمزم
ولترقص اجراس كنائسنا والمعبد
ولتصعد لله مآذننا، وقباب المسجد
ولترقص كل الاجراس . . .
تصرخ، فليأت صلاح الدين مع الطوفان.
وليغسل اقذار العصر الذهبي
ولنغسل يا حيفا قدميك . . في ماء البحر المنسكب
فليأت صلاح الدين
ولتقرع للموت طبول الحرب
ولنبعث ياحطين

. . .

وليطل ما يشاء ليلُ حزيران علينا
وليمش فينا الهوينا
وليذبح اعصابنا . . وليحرق جباهنا، وليستبح ما حمينا
ولتقري يا بنت العم فان الغد
ليطولن ليل كل الجواسيس بها قارنوه سناً وعينا
لتثورن هذه الارض في ذات صباح . . لتبعثنّ الحسينا
وسيبقى الشهيد شاهد هذا العصر . .
حتى يثور فينا علينا[٢٩]

هذا بالنسبة لمراحل ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة والتي وجدناه فيها يكرر الفاظا وعبارات تكاد تكون مختلفة في كل مرحلة عن المرحلة الاخرى طبقاً، لحالته النفسيه، وتطوره الفكري لتلك المرحلة.

اما من حيث اعتماده التكرار اسلوبا بيانيا، فانه يكاد يكون عاماً

في كل دواوينه. فطالما اعتمد تكرار ادوات الاستفهام وادوات النداء مثلاً، عبر اشعاره، وبشكل لافت للنظر هادفا توكيد المعاني عن طريقها في ذهن المتلقي، لان اكثر ادوات الاستفهام التي كررها. [٣٠] مثلاً كانت من باب تساؤل العارف، ومثلها تكراره لادوات النداء المختلفة بكثرة [٣١]، والنداء هو الأخر قد يخرج لتوكيد المعنى كالاستفهام، وقد يخرج للتنبيه، اوللتلذذ بذكر المنادي، او مناجاته، او التمتع بذكر اسمه مره بعد مره وهو لما يبرح وسط الذاكرة كما يقرر البلاغيون.

كما كرر ادوات اخرى، وكلمات وعبارات مختلفة في دواوينه فقد كرر كلمة (سلاماً) ٣ مرات في قصيدته (الدم والزيتون) ص ٣٠٦ من المجموعة الكاملة، وكرر عبارة (لن اعود) في بداية قصيدته (لن اعود) مرات عديدة في ص ٨٧ من المجموعة نفسها، كما كرر مقطعاً كاملا اوفقرة كاملة في بعض قصائده، كما فعل مثلاً في قصيدته (من اعماق النفس) ص ١١٦ من المجموعة، وفي قصيدته (حصاد النور) ص ١٦٢، كما كرر عباره (سطيح يا سطيح) اربع مرات في قصيدته (ضائعون وغرباء) ص ٣٤٠.

كما كرر بعض الكلمات واكسبها معاني مختلفة، منها مثلاً استعماله لكلمة (الريح) التي كررها في العديد من قصائده، والتي اكسبها معاني وايحاءات رمزية تختلف من موقع الى آخر من القصائد بحيث تأخذ في كل مكان معنى جديدا مغايرا.

ففي قصيدته (شتاء) استعمل كلمة (الريح) مرتين، رمز بالاولى الى الوحشة والخوف والضياع، وبالثانيه الى قسوة الطبيعة، وشدة الريح وصعوبة الحياة حين قال:

ويح الشتاء
لاشيء غير الريح والنجم المضاء
والمنزل المهجور في الدرب العتيق
ما بين احجار الطريق
جمدت رياح [٣٢]

اما في قصيدته (سطيح والغرباء) فقد استعمل الريح ورمز بها الى القدر، او التاريخ حين قال:

سطيح ياسطيح
جئناك نشكو همنا الوبيلا
سطيح ياسطيح
ماذا تقول الريح [٣٣].

وفي قصيدة (نبوءة سطيح) رمز (بالريح) الى حكاية النضال والغد القادم، والى الثورة التي تحمل صفات القوة والاندفاع حين كررها ثلاث مرات بالشكل التالي:

الريح لاتخطىء.. والزمان
لا ينتهي.. والارض والانسان
...
والريح تحكي قصتي
فانصتوا [٣٤]
...

اما في قصيدته (رسالة حزينة). فقد استعمل كلمة (الريح) بهذا الشكل وهو يتحدث عن ثورة تموز ١٩٥٨، وما اصابها من انتكاسة وقد كتبها في سجن الكوت عام ١٩٥٩، فرمز بها الى دلالتها المعجمية فرمز فيها الى عنف الطبيعة وما تعرض المناضلون بعد ثورة ١٩٥٨ من اهوال واضطهاد، حين قال:

والريح تصفع الجدار.
وتسرق الصدى.. وتأكل البذار [٣٥]

اما في قصيدته (حديث الساقية) فقد استعمل كلمة (الرياح) استعمالاً معجمياً ايضاً، رامزا به الى تعسف السلطة الحاكمة، والى صعوبة الحياة وزمجرة الطبيعة معاً قبل ثورة تموز ١٩٥٨، حين قال:

عربدي يا رياح واقتلعي الروض ولا تأبهي لسخط القطيع..
واملأي الارض والسماء غبارا.. واستبدي واستهزئي بدموعي [٣٦].

وليس تكرار الاسماء وحده مما عُني به شاذل طاقة في شعره، انما اصرّ على تكرار الافعال ايضاً، ففي قصيدته (هموم ايوب) مثلاً كرر افعالا مضارعة متتالية متتابعة دون حرف عطف، مجادلة منه لابراز عنصر الحركة وتزامنها مع السرعة، وما تقتضيه من اختصار للزمن. حين قال:

يرفض ان يغنى
يهزل.. ينزف.. لكن يرفض ان يمضي
يمسك آخر خلجة.
يعصر آخر قطره.
يحبس آخر انفاسه
لكن يرفض ان يمضي
يتمرد، يرفض ان ينتحر الأيوب. [٣٧].

وهكذا نجد شاذل طاقة يعتمد التكرار اسلوباً اساسياً في البيان الشعري بقصد بلاغي في تعبيره، حتى شمل ذلك التكرار لديه تكرار الحروف، والادوات، والاسماء، والافعال، والعبارات، وحتى المقاطع، وقد وجدنا ذلك التكرار يقع من الشاعر عن وعي وقصد، ويهدف فيه الى اغراض بلاغيه معينة، ونادرا ما أتت عند التعبير، او التجأ اليها مضطراً او اتكأ عليها، اوجاءت بسبب ضيق في قاموس الشاعر اللغوي، اولم تجيء لغرض، اوكان فيها الغرض البلاغي غير واضح، انما كان الوضوح، وقصد التوك منه على

معـانيـه واغـراضـه ومقـاصـده واضحـاً كل الوضوح، وبهذا يكون الشـاعـر قد نجـح في استخـدام هذا الغـرض البـلاغي المهم، والاسلوب البيـاني الـذي يحقق اغراضا ذات اهمية تعبيرية عالية كما ذكر البلاغيون والنقاد، والمعنيون بالتعبير من اهل الادب.

٥ ـ مصادر البحث:

١ ـ المجموعة الكاملة لشعر شاذل طاقة ـ جمع واعداد سعد البزاز وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧.

وقد ضمت هذه المجموعة دواوينه الاربعة وهي:

آ. المساء الاخير الذي صدر عام ١٩٥٠

ب ـ ثم مات الليل الذي صدر عام ١٩٦٣

جـ ـ الاعور الدجال والغرباء الذي صدر عام ١٩٦٩

د ـ السندباديات الذي صدر عام ١٩٧٧ ضمن المجموعة الكامله

٢ ـ قضـايـا الشعـر المعـاصـر ـ نازك الملائكة ـ منشورات مكتبه النهضة ـ الطبعة الثانية ـ بغداد ١٩٦٥

٣ ـ المثـل السـائـر في ادب الكـاتب والشـاعر ـ ضياء الدين بن الأثير تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة. القسم الثالث ـ مصر ١٩٦٢

٤ ـ مجلة الاذاعة والتلفزيون ـ مقال هاشم الطعان عدد تشرين الاول ١٩٧٥

٥ ـ مجلة الاديب العراقي ـ مقال خالد علي مصطفى عدد كانون الثاني ١٩٧٥

٦ ـ مجلة الاقلام ـ مقال مالك المطلبي عدد نيسان ١٩٧٧

و ـ مقال: على جعفر العلاق عدد نيسان ١٩٧٧

٧ ـ مجلة الف باء ـ مقال: مالك المطلبي عدد تشرين الثاني ١٩٧٤

هوامش:

١ ـ المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ـ ضياء الدين بن الأثير ـ تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانة ـ القسم الثالث ـ مطبعة الرسالة ـ مصر ١٩٦٢ ص ٣ ـ ٤٠

٢ ـ قضـايـا الشعـر المعـاصـر ـ نازك المـلائكة ـ منشورات مكتبة النهضة. بغداد ١٩٦٥ ط ٢ ص ٢٣٠ ـ ٢٥٧

٣ ـ المجموعـة الشعرية الكاملة ـ لشاذل طاقة ـ جمع واعداد سعد البزاز، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧ ص ٥٢٠

٤ ـ مجلة الاذاعة والتلفزيون ـ مقال هاشم الطعان ـ عدد تشرين اول ١٩٧٥ ص ٤٦، المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٤٦

٥ ـ المجموعة الكاملة ص ٥٤٥.

٦ ـ مجلة الاقـلام ـ مقـال مالك المطلبي: (مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة) عدد نيسان ١٩٧٧ ص ٧٠، المجموعة الكاملة ص ٥٥٠.

٧ ـ مجلة الاديب العـراقي ـ مقـال خالد علي مصطفى ـ عدد كانون الثاني ١٩٧٥ ص ١٨٧

٨ ـ المجموعة الكاملة ص ٥٥١

٩ ـ المجموعة الكاملة ص ٥٥٢

١٠ ـ المجموعة الكاملة ص ٣٣

١١ ـ المجموعة الكاملة ص ٤٢٣

١٢ ـ الشعـراء الثـلاثـة الاخـرون الذين اصدر معهم الديوان هم: عبد الحليم اللاوند وهاشم الطعان ويوسف الصائغ.

١٣ ـ كتب سعد البزاز ترجمة مفصلة عن حياة الشاعر شاذل طاقة ومصادر دراسته وثقـافتـه وموارد عقيدته السياسية والفكرية في المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة ص ٥٠٣ ـ ٥٤٣، اقتطفت منه هذا الملخص عن حياته ونشأته وثقافته، بتصرف.

١٤ ـ انظر القصيدة في المجموعة الكاملة ص ٢٥ ـ ٣٨

١٥ ـ انظـر هذه القصـائـد في ديـوانـه المسـاء الاخيـر) في المجموعة الكاملة على التوالي ص ١٨٩، ٩٩، ١٥٥، ٦٥، ١٦١.

١٦ ـ مجلة الف باء ـ مقـال مالـك المطلبي ـ تشـرين الثـاني ١٩٧٤، المجمـوعـة الكـاملة ص ٥٥٠، وانظـر ايضـاً راي (عـلي جعفر العلاق) في مجلة الاقلام عدد نيسان لسنه ١٩٧٧ ص ٦٧ في دراسته لشاذل طاقة.

ـ المجموعة الكاملة ص ٥٤٥

١٧ ـ المجموعة الكاملة ص ٢٠

١٨ ـ المجموعة الكاملة ص ٥١٨ ديوان (ثم مات الليل)

١٩ ـ المجموعة الكاملة ص ٢٠٥

٢٠ ـ انظر المجموعة الكاملة ـ القصيدة في ص ٢٠٩ ـ ٢١٥

٢١ ـ انظر القصيدة كاملة في المجموعة الكاملة ص ٢٢١ ـ ٢٣١

٢٢ ـ انظر القصيدة في: المجموعة الكاملة ص ٢٤٧ ـ ٢٤٩

٢٣ ـ مجلة الف باء ـ مقـال مالـك المطلبي عدد تشـرين الثـاني ١٩٧٤ ص ٤٤، والمجموعة الكاملة ص ٥٥٠

٢٤ ـ المجموعة الكاملة ص ٥٢٤.

٢٥ ـ انظـر القصيـدة كاملة في ديوان: الاعور الدجال والغرباء ضمن المجموعة الكاملة ص ٣٠٩ ـ ٣٢٢

٢٦ ـ انظر القصائد في المجموعة الكاملة في الصفحات: ٣٣٣، ٣٦٣، ٣٩٣، ٣٤٠.

٢٧ ـ المجموعة الكاملة ص ٣٣٢ ـ ٣٣٨

٢٨ ـ المجموعة الكاملة ص ٤٢٩ ـ ٤٣٧

٢٩ ـ انظر القصيدة في ديوانه الرباع (السندباديات) في المجموعة الكاملة.

٣٠ ـ انظـر نماذج من تكـرار الاستفهـام في قصـائـده في المجمـوعـة الكـاملة في الصفحات ٧٠، ١٦٧، ٢٠٢، ٣١٤، ٣٧٧، وقد كرر اداة الاستفهام (اين). ٨ مرات في مقطع واحد من قصيدته (مرثيه عربية) ص ٢٨٧

٣١ ـ انظـر نماذج من تكـراره لحروف النـداء في المجموعة الكاملة في الصفحات ٣٣٦، ٣٦١، ٣٩١.

٣٢ ـ المجموعة الكاملة ـ ديوان المساء الاخير ص ١٨٩

٣٣ ـ المجموعة الكاملة ص ٣٣٢ ـ ٣٣٨.

وسطيح اسم لعرّاف، يقال انه يقرأ الغيب ويعرف الفال.

٣٤ ـ انظر ـ المجموعة الكاملة ص ٣٣٢ ـ ٣٣٨

٣٥ ـ انظر ـ المجموعة الكاملة ص ٢٣٩

٣٦ ـ المجموعة الكاملة ص ١٣٥

٣٧ ـ انظر القصيدة كاملة في المجموعة ص ٤٤٢

شاذل طاقة

في «المساء الأخير»

علي عبد الحسين مخيف

اقدم اليك فلذة من كبدي، قطعة من حياتي، فتجد فيها حياة صاحبها، وشعور ناظمها، واوهام قائلها! اقدم اليك، باكورة نتاجي) . . . . «المساء الاخير» . . .

هكذا خاطب الشاعر شاذل طاقة قراءه الطيبين قراء الشعر الباحثين فيه عن بصيرة، عن أمل وشروق ولقد توفي شاذل طاقة قباله بحر الظلمات كما سماه اجداده العرب، في مدينة الرباط الحالمة عاصمة اقصى الوطن العربي، المغرب، هناك مات الشاعر شابا عن خمس واربعين عاما قضاها في مروج الشعر واحلامه وعذاباته وكما هي حال الشعراء في كل زمان ومكان يؤرقهم قصر شوط الحياة واطلاله الموت كقدر غامض ورهيب كان شاذل كثير التعرض لعالم الاموات، وما ان مات ابوه حتى صارت المقابر هاجسه المتواصل، ولعل شاذل قد رأى الموت في ابيه على نحو متفجر ومضن بما تورث رؤياه فيه طبيعة الموصل التي ضمت رفات ابيه الراحل، فالطبيعة الحلوة والثرية تكسب معنى الموت اقصى درجات المعاناة اذ يصبح الموت فراقا لعالم جميل، فراقا يكرهه الشاعر كراهية حتمية لا مناص منها، ولعل شاذل كان يعاني وهو يخاطب اباه الراحل من موته المحتمل هو بالذات، فلابد كان يعلم ان قلبه، قلب الشاعر لن يحتمله طويلا وانه لا يلبث ان يركض خلف ابيه ملبيا نداء الموت الحزين، بعيد المقابر ينظر الى قبر ابيه الى بقاياه في الحياة محاطا ببقايا العباد الراحلين الذين تفنن اهاليهم في اقامة الشموع والشواهد والالوان والزخارف حول قبورهم املا في التوهم بان موتاهم مازالوا يعيشون بين ظهرانيهم يقف شاذل في هذا اليم الحزين مخاطبا اباه الميت وذاته الشاعرية التي ستموت يوما فيقول :

وقفت بقبرك قبل الرحيل
اناديك يا ابتي : هل تعود؟
ورحت اقبله جازعا
ودمعي يجري فيكوي الخدود
ابي والربيع وازهاره
لقد كنت اثمن مافي الوجود
فيالهفتي حين عاد الربيع
مليك الزمان الجميل السعيد
واورقت الاغصن المائسات
وداعبها الطل مثل الوليد
وبعثرت الشمس اضواءها
وعطرت الكائنات الورود
ابي والحياة كهوج الرياح
تهيج بها ذكريات تؤود
لقد صوح الروض واحترقت
ازاهير كاحتراق الخدود
ومات لحون على شفتي
ارددها من زمان بعيد
فتى حطم الموت قيثاره
فلحن لحن الكئيب الوحيد!

المعاني الكبيرة هنا هي التي تسيطر على اذهان القراء وليس الفن اذ مازال شاذل في مسائه الذي شاء ان يصفه بالاخير، وهو اول مجموعة شعرية صدرت له عام ١٩٥٠ ففي «المساء الاخير» كان الموت هو المعنى الكبير والمؤثر ولا شك ان القاريء يهمه ان يقرأ كثيرا عن الموت فلا يشعر بقدمه كموضوع في عقل الفيلسوف والشاعر والمفكر والمتدين لان الموت يتجدد موضوعيا بقوة دائمة نظرا لكونه القطب الاساسي في الوجود بكليته، ولانه اصل فهو لا يظهر في عقل البشر رتيبا قديما بل متفجرا ابدا بالجديد، ان الموت يفرض حضوره في الحياة باعتباره ندا مهددا لها عدوا له آلاف الاوجه، ومع تقدم الحضارة والمدنية تزداد هذه الاشكال عددا وعلى نحو هائل فتكسب معنى الموت في عقول البشر ابعادا جديدة دائما تمهد الطريق بدورها للابداع الشعري.

في قصيدة ـ مع الموت ـ نجد شاذل شاكرا لنفسه الصابرة ولكن المخذولة بمعين الصبر، لماذا؟ لان الموت يدمر كل البنى والآمال وخاصة في نفس شاعرة ترى الحقائق اكثر من المعتاد وتراها شعريا على نحو مدو:

لك الله من نفس ينوء بها الشجي
ويحطمها حطم الصفاة نكودها
اغار عليها الدهر في ميعة الصبا
واظمأها وهي القريب ورودها
وجر عليها الموت ذيل نوائب
ألمت فما تنزاح عنها سدودها
اذا وعدت فالوعد منها نكوصها
وان اخلفت فالخلف منها وعودها
تحاربني بالشر وهي كليلة
وتهزمني بالموت وهو يبيدها
يموت احبائي وافقد رفقتي
واندب اصحابي فهل استزيدها
هو الموت لو يرجى الفداء فديتهم
ولكنها دار عوار وفودها
أنادي وقد بح النداء وانثني أردد اصداء الندا واعيدها
لك الله من مفجوعة بوحيدها
تهيل عليه الترب وهو يؤودها
وتبكي بدمع احرقته مجامر
من النوب اللائي تتابع سودها
سابكيك يا نفسي بدمعة شاعر
يحرقها هذا الشجي ويزيدها!

ولكن الى م يبقى شاذل في «المساء الاخير» يتحدث عما يوهم انه ليس موته ايضا مضافا ومنطلقا الى ومن موت الاحبة، الاب والرفاق والمتوحدين، الام المفجوعة واقع لابد انه ابكى شاذل فرواه لنا شعريا، نقول الى م يبقى شاذل يبدو وكأنه بعيد عن موته الخاص الذي لابد ان استشعره في خفقان قلبه العاجز قبل ان يموت فعلا، في ضرباته المضطربة، في موت شعراء معاصرين وكبار ذاقوا الوانا مما ذاقه هو من عذابات حياة فقيرة في قيمها وقاسية في شدائدها ونائباتها، كما راينا في نتاجات ادباء جيله من المحاولات الحثيثة لقراءة موتهم المحتمل نجد شاذل في (المقبرة الخرساء) يخرج عن الشكل السري في مخاطبة الموت الى صعود المنبر وتوجيه الرجاء من هذا البعد العالي الى الحبيبة الضنينة، المراة التي تبدو غامضة ولكن الحاضرة في الموت لمجرد الذكرى على نحوما فعلت ليلى مع قيس من حضور متأخر على وجود ميت، حضور احادي في ظلام المساء لمساعدة الدود في الاتيان على بقية الحبيب الميت، فهذا هو قدر المراة مع الشاعر شاذل الذي أحبها ان تحضر بعد المهات بعد ان يغتاله الموت لتدفن معه شعره إقرارا باقصى درجات الاغتيال للشاعر المستسلم لمصيره:

حين امضي
والى المقبرة الخرساء امضي
ويهيل الترب فوق الرمس
حفار القبور
فاذكريني
واسألي النجم الذي يسرق ومضي
عن احاديث الدهور
والسنين
واذا عدت الى القبر مساء
ورأيت الدود يسعى في الحفيرة!
فدعيه . . انه يبغي الغذاءا!.
ويمني النفس آمالا كبيرة!
حين اقضي
والى المقبرة الخرساء امضي
وعلى التابوت شعري
فادفنيه مع جثماني . . بقبري
انه مثلي ميت . . آه لويدفن عندي!

ومن المحتمل ان شاذل طاقة كان يخشى الموت بسبب كونه حدثا ماديا ينهي الوجود والامل، الامل بانفراج يجعل الوجود في مصلحة الشاعر، وهو عندما يستعير من الماضي الميت والمتذكر فحسب ـ

شهرزاد - انما يحاول بلا جدوى اتيان الجمال لوجوده المعاصر فشهرزاد مجرد ذكرى لاشاهد عليها غير حكاياتها الجميلة للملك المسحور - شهريار - الذي يود شاذل لو يكونه في خياله الشعري، شاذل يتساءل اولا عما يعذبه في هذا الوجود، مابعد الموت ثم يحاول التواصل مع - شهرزاد - الكريمة كبديل لشهرزاد اليوم الضنينة يسأل اولا عن الصيرورة المتواصلة للوجود الغامض فيقول:

الى اين يذهب هذا الوجود
واين تصير بقايا الرماد

ثم يحاول مساومة - شهرزاد - باعزائها بصدق ايمانه بها بديلا:

لياليك اطياف احلامنا
وجنتك البكر ارض المعاد!
ايا شهرزاد عروس الخلود
أتيت اليك بهذا النشيد
وجئت معنّى أجر الخطى
فنفسي حيرى وقلبي عميد
أريد انطلاقا الى عالم
من الحب يجهل معنى الحدود
أأقضي حياتي اسير المنى
وقد برم الحزن بي والنكود
أيحترق الثغر دون ارتواء
أأمضي وأجهل سر الوجود

ان سر الوجود هو هذا الارتواء المستحيل في وجود شاذل هذا الحرمان من وفرة لقيم انسانية عميقة ورقيقة هو الذي جعله يخبط خبط عشواء في التنقل الزمني فكانت العودة الى الماضي، الى رمز في الماضي ليس حتى مجرد حقيقة، فشهرزاد اسطورة يزعم انها وجدت ولكن الشاعر ما يهمه وقد صدمه حاضره المفتقر للقيم ان يعود الى ماض ليكن مزعوما اسطوريا طالما هو يوهمه بالبدائل وطالما هو يضعه في مواجهة عصره ادانة ضمنية لفقره وتهافته بل وتفاهته ايضا، أيا شهرزاد:

عبرت اليك الزمان السحيق
ولم ادر اني ضللت الطريق
تقولين سرك يا عاشقي
وما كنت اجهل سر العشيق
رفعت ذراعي يا شهرزاد
وارسلت هذا الدعاء العميق

هبيني السلو ولا تبتليني
بشوق جديد فذرعي يضيق
الا ياهلمي سئمت الحياة
وسد الضباب علي الطريق

مئات من السنين مضت ومازال الشاعر العربي يئن من فرط جسامة العذاب الذي تنزله المراة به، انها تصد وتشرد فتدمي قلبه:

عشقتك عشق الذي لا يرى
سواك فجازيتني بالصدود!
وادميت قلبي فاحييته
ففيه من الحب سر الخلود!

وفي قصيدة اخرى نجده يبسط لنا مأساة صدود المرأة في قسوتها وطغيانها، انها تحتجب عنه الى درجة الالغاء، فخارج كل قيم المحبة والفروسية تعمد الى اذلاله يوم الوداع فلا تأتي اليه لتقول كلمة تعزيه وتذهب منه بعض ألمه الفائض من فرط قسوتها:

مضى الليل واختبأ الكوكب
وهذا خيالك لا يذهب
وناديت حتى سئمت النداء
وعاد الصدى ساخطا يغضب
تعالي اودعك قبل الرحيل
تعالي فأني غدا اذهب

وعندما يطوق اليأس عالم الشاعر فيغمر روحه بالفقر وفقدان الاحساس بالاشياء يتجسم التحول الى الوحدة والقطيعة، المضي والترك والتيه، ان شاذل طاقة يخبر هذه المرأة القاسية في قصيدة - لن اعود - بهذه المعاني المتوحدة:

سوف امضي في طريقي
فاتركيني
ودعيني سائرا وحدي... لقد ضل رفيقي!
شئت ان اذهب وحدي فدعيني
انا قد اقسمت بالماضي السحيق!
وبعينيك وبالحب الطليق!

لن أعود
لقد اخترت طريقي سوف أهوي
ظاميء الروح الى قعر الفناء!
فلعد ادركت اني
كنت اجري خلف اوهام السراب!

وقضيت العمر مجنون التمني!
عبد احلامي الكذاب!

ان شاذل طاقة في قصائد عديدة من مجموعه «المساء الاخير» يعمد الى تقنية أخرى في مواصلته تجسيم حجم مأساة الشاعر في وجود فقير بائس وهذه التقنية يمكن وصفها بالايهام، ايهام القاريء بالغنى، ايهامه بان شاعره يجد احياناً ضالته، ان ـ اغنية الكوخ ـ قصيدة من هذا النوع، فهي توهم متلقيها بثمة غني بعد فقر، بثمة تواصل للشاعر مع المرأة الحبيبة التي عرضت دائما قاسية، في هذه الاغنية تعرض المرأة مستجيبة بوعي لرغباتي الشاعر الليلية، يقول شاذل طاقة:

اذا ما ادلهم الدجى
وغشى الوجود خيال كئيب
فلا تيأسي من رجا
ولا تحذري من رقيب
هلمي الى الليل نشرب من خمره
ونثمل حتى نجوب السماء
فيخبرنا الليل عما نشاء
ويحكي لنا الكون عن سره!
هلمي
فقد اوشك الليل ان يسأما
هلمي فما اجمل الكون إن اظلما
هنالك في الكوخ نشرب من خمره
ولا نسأل الليل عن سره.
فحسب الوجود هوى وانتشاء!
وحسب الهوى موعد ولقاء!

وهذه هي حال الشاعر شاذل طاقة في قصيدة ـ انطلاق ـ اذ يقول موهما ايانا بالغنى المستحيل:

سوف انسى فلا تعيدي عليا
ذكرياتي
ودعيني.. وأنت بين يديا
انهل السحر من شفاهك حيا
واذا ماجننت.. واختبأ البدر وراء الدجى يخبيءُ شيّا
فاذكريني
واذا ما ذكرت يوما فتاك
فاذكريه بما يشاء هواك
وحذار

من حديث المساء.. يوم الوداع.

وكما نرى فان هذا ايهام بالغنى ليس الا نخاله هو ايضا السائد في قصيدة ـ اللحن العربيد ـ التي تنقل الينا اتحادا بلا حدود بالخمرة لا دليل عليه في تجربة شاذل طاقة المادية في الواقع الذي ادانه شعريا، وفي المقابل نرى ان ـ اللحن العربيد ـ ثورة حتمية في تجربة الشاعر مع حياة فارغة انه يقول:

هاتنيها قد ضاع يومي وامسي
وعرفت الحياة من رشف كأس
إدلهمت على مناي الليالي
ودهتني الخطوب من كل جنس
لا تلمني على المدام فاني
قد دفنت المساء في الكأس نفسي
لا ابالي ان كان يومي جحيما
أو نعيما سيان بؤسي وأنسي
انا ضيعت في الهموم حياتي
ونشدت الحياة في لثم كأس

ان ثورة شاذل طاقة في هذه القصيدة ايهام بالتعلق بالخمرة يمكن ان نراها في ـ خاتمة المطاف ـ قصيدة تفسر لنا حيثيات الثورة، ففي ـ خاتمة المطاف ـ نجد تخطيطات لمعاناة الشاعر، لقد اضطر الشاعر الى اتخاذ القرار الذي يحفظ لروحه الشفافة اعتدادها وموضوعيتها ازاء انعدام الشعور بتناسق للقيم لدى الاخرين وفي صدارتهم المرأة، يقول شاذل طاقة:

اليك عني لست من تعرفين
كفرت بالحب وبالعاشقين
كم قد سهرت الليل في غربتي
ابثك النجوى وأزجي الحنين
بنيت عرشا لك في مهجتي
وصغت تاجا لك من ياسمين
ثم مضيت مثلما قد مضى
من قبل الاف من الناكثين

وهكذا نرى ان شاذل طاقة في اول مجموعة شعرية له ـ المساء الاخير ـ قد توجه خصوصا لمعالجة موضوع شعري في الاساس وهو موضوع الموت ومنه انطلق يرود عالمه الفقير للقيم كما أنها حيث المرأة تعتبر لازمه مهمة جدا من لوازم فقر هذا العالم.

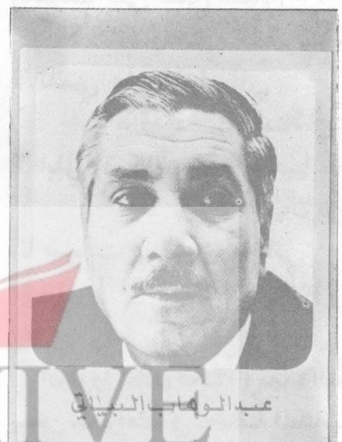
في ذكرى رحيله

شاذل طاقة

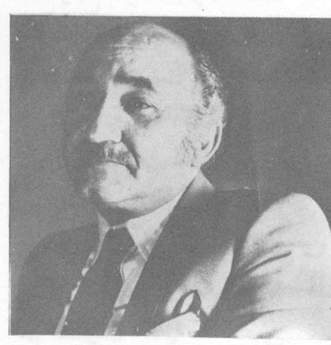
مسيرة الشعر والحياة

في عام ١٩٥٠ صدرت في الموصل المجموعة الشعرية الأولى للشاعر الراحل شاذل طاقة «المساء الأخير» وفي العام نفسه صدرت في بغداد مجموعات شعرية أخرى منها «أساطير» للشاعر بدر شاكر السياب و«قصائد عارية» للشاعر حسين مردان، و«الوتر الجاهد» للشاعر أكرم الوتري، ولعنة الشيطان» للشاعر عبدالرزاق عبدالواحد، أما الشاعر بلند الحيدري فقد صدرت مجموعته الشعرية الثانية «أغاني المدينة الميتة» عام ١٩٥١، وكان قد أصدر عام ١٩٤٦ مجموعته الشعرية الاولى «خفقة الطين»

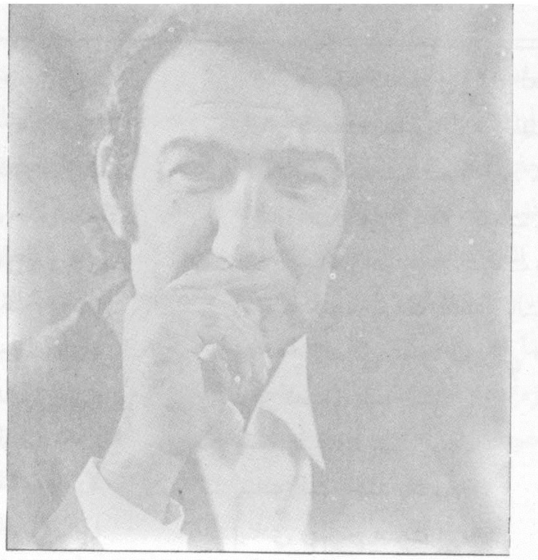
وعلى الرغم من أن عبدالوهاب البياتي بعد صدور ديوانه «أباريق مهشمة» - ١٩٥٤ - قد عد أحد أبرز رواد حركة الشعر الحر الا ان ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» قد خلصت قصائده لبناء القصيدة الموروثة التامة التفعيلات. وكذلك جاءت قصائد المجموعات الأخرى وعلى ذلك نقول إن شاذل طاقة - تأريخيا في الأقل - يعد هو وبلند الحيدري من رواد حركة الشعر الحر في العراق، وشاذل لم يكن كذلك بما قدم في «المساء الأخير» من تجارب في القصيدة الحرة، لكنه أيضاً كان رائدا في الدعوة الى هذه القصيدة بما جاء في مقدمة هذه المجموعة. قال شاذل في مقدمة «المساء الأخير»: «فلقد جربت في عدد من قصائد الديوان، على نسق منطلق لايتقيد بقافية واحدة، ولايلتزم عدداً معيناً من تفعيلات البحور، فأنك تجد في البيت الواحد تفعيله او تفعيليتين، ولعلك تجد في آخر خمسة، وفي آخر أكثر أو اقل، ثم اضاف «ولعل من حق الفن أن اذكر أن هذا الضرب ليس مبتكراً، فأن جذوره ممتدة في الشعر الأندلسي، وكان شعراء الأندلس موحين به الى شعراء المهجر، فنظموا فيه، وأبدعوا وأجادوا أيما اجادة وابداع »وهنا اريد أن أناقش مسألتين: أحداهما موقف الشعراء ذوي الاتجاه القومي والبعثي من حركة الشعر الحر والثانية تتعلق بظهور مصطلحي الشعر الحر والشعر المنطلق قال



عبدالوهاب البياتي







يوسف نمر ذياب

الاستاذ يوسف الصائغ في كتابة «الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨» - ص ٦٥ «**ومهما يكن فتحت - كذا - تأثير التطور الذي أصابة الفكر القومي - وخاصة حزب البعث الاشتراكي انضم في السنوات الأخيرة التي سبقت ثورة ١٤ تموز الى حركة الحر عدد من الشعراء البعثيين والقوميين في العراق**. . . وقد استدرك الاستاذ الصائغ على رأيه هذا بهامشه - ٣٢٩ - «كتب شاذل **طاقة الشعر الحر منذ أواخر الاربعينات، رغم أنه كان ينطوي منذ وقت مبكر على اتجاه قومي**.» الحقائق المعروفة والتي عاصرتها تؤكد ان عدداً من الشعراء المعروفين بهذا الاتجاه قد انضموا الى حركة الشعر الحر منذ مطلع الخمسينات، وليس «في السنوات الأخيرة التي سبقت ثورة ١٤ تموز» فأن كان معروفاً أن نازك الملائكة، وهي ذات اتجاه قومي، رائدةٌ في هذه الحركة فأني اذكر انني والمرحوم عبدالوهاب الغريري كنا متحمسين لها، وكنا ندافع عنها ازاء موقف استاذنا الدكتور محمد نجيب البهبيتي المعارض حتى أننا اخترنا أن نكتب تقريرينا السنويين عن الشاعرين السياب والبياتي، فقد كتب الغريري عن السياب، وكتبت عن البياتي وقد نشر عبدالوهاب الغريري قصائد حرة منها قصيدته «قصة قلب» المنشورة في الاديب البيروتية مطلع عام ١٩٥٦ كما نشرت مجموعتي «أباطيل»، ويغلب عليها الشعر الحر، عام ١٩٥٥ وتعود تجربتي في نظم القصيدة الحرة الى عام ١٩٥٠، فقد عرضت في هذه السنة محاولتي على أستاذي في ثانوية الرمادي انذاك عبدالوهاب البياتي كما بعثت برسالة فيها محاولة اخرى الى الشاعرة نازك الملائكة.

وعلى ذلك أرى ان الموقف السياسي لم يكن مؤشرا - حدياً - إلى موقف صاحبه من حركة الشعر الحر.

أما مصطلح الشعر المنطلق الذي استعمله المرحوم شاذل طاقة في مقدمة «المساء الأخير» فلست اعتقد بأن شاذل أول من استعمله في التأريخ الشعري العربي، كما ذكر الاستاذ سعد البزاز معد المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر.

يذكر الدكتور أحمد مطلوب في كتابه «النقد الأدبي الحديث في العراق» ص ٢٠٦ - «أن مجلة الحرية العراقية - سمت الشعر المنثور - عام ١٩٢٤ «الشعر المطلق» كما سماه الريحاني وسماه بعضهم الشعر الحر، وذكر أن هذا النوع من الشعر لايشترط أن يأتي من وزن وقافية واحدة بل يأتي من مختلف الأوزان. .» ويذكر الدكتور مطلوب - ص ٢٣٦ - ايضا أن جريدة العراق الصادرة في ٢١ تموز ١٩٢١ قد نشرت في ملحق عددها ٢٣ قصيدة عنوانها «بعد موتي» للشاعر (ب. ن) باسم «النظم الطليق». . وفيها يقول الشاعر

اتركوه. . لجناحيه حفيف مطرب
لغرامي
وهو دائي ودوائي
وهو إكسير شقائي
وله قلب يجافي الصب غنجاً لا لكي
يملأ الأحساس آلاماً وكي
فاتركوه. . إن عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي

وإذا لم تخني الذاكرة فأني أذكر أنني قرأت مصطلح «الشعر المنطلق» في عدد قديم من الرسالة صادر قبل سنة ١٩٥٠.

وعودا على بدء: نتساءل: لماذا أغفل دور شاذل طاقة في حركة الشعر الحر لماذا كان شاذل واحداً «من رجال الريادة الشعرية العربية الجديدة، ولكنه غير مسجل في «قوائم» تلك الريادة» كما قال سعد البزاز -؟

أليس غريباً أن يخلو بحثان أكاديميان من ذكر شاذل طاقة شاعراً

حراً، ولايشـار إلى ديـوانـه الأول ولاالـدواوين الأخرى في متن البحثين ولا في مراجعهما؟

وهـذان البحثان هما رسالة الدكتور **جلال خياط** للدكتوراه «الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة التطور» ينظر فصل ـ المرحلة الثالثة ـ محاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية ص ١٠٨ وما بعدها» . . ورسالة الدكتور **علي عباس علوان** للدكتوراه «تطور الشعر العربي الحديث في العراق» ـ ينظر فصل «نهاية خط التطور ـ قصيدة الشعر الحر ص ٥١٥، وتنظر ص ٥٥٩ ومابعدها ـ المصادر والمراجع ـ ولايبرر الموقف النقدي من الشاعر اغفاله تأريخياً.

قراءة في «المساء الأخير»

رأى مالك المطلبي في مقالته «مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة المنشورة في مجلة «الف باء» ـ العدد ٣٢٠ ـ ٦ تشرين الثاني ١٩٧٤ ـ والمعاد نشرها في المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر أن «المرحلة السيابية تجسدت في مجموعته الشعرية ثم . . مات الليل . . التي صدرت عام ١٩٦٣»، . . ولكنني ارى أن تأثر شاذل بالسياب قد بدأ قبل ذلك، فأن قصائد عديدة عمودية وحرة في «المساء الأخير» تظهر ملامح هذا التأثر.

ان قصائد «المساء الاخير» تتوزع في تأثرها واتجاهاتها على مايأتي

١ ـ قصائد عمودية يغلب عليها طابع النفس «الكلاسيكي» وهي تنم عن ثقافة تراثية جيدة، وربما كانت أكثر هذه القصائد من بواكير الشاعر، وقد عاد الشاعر الى بناء القصيدة الموروثة في قصائد له لاحقة . . حتى في الفترة المتأخرة من مسيرته الشعرية.

ومن نماذج هذا الضرب من القصائد في «المساء الأخير» قصيدة «مع الموت» ومعارضته قصيدة «ياليل الصب»

قال في القصيدة الأولى

لك الله من نفس ينوء بها الشجى
ويحطمها حطم الصفاة نكودها
أغار عليها الدهر في ميعة الصبا
وأظمأها، وهي القريب، ورودها
وجر عليها الموت ذيل نوائب
ألمت، فما تنزاح عنها سدودها
قلى لك يادنيا، فمر بعك البلى
ويالك دنيا لاتدوم عهودها
إذا وعدت، فالوعد منها نكوصها
وإن أخلفت، فالخلف منها وعودها

وقال في القصيدة الثانية

أجمل بالسهم تسدده في قلب العاشق تغمده
أودى بالصب تنهده فابسم لعلك تسعده
عيناك . . الكون وفتنته والخد . . الورد وأعبده
والثغر . . الكوثر أرشفه والقلب . . الصخر وجلمده

٢ ـ قصائد عمودية التزمت بقافية واحدة اوتعددت فيها القوافي يتضح فيها تأثرات الشاعر بالشعر المهجري والشعراء الرومانسيين عامة أمثال علي محمود طه وأبي القاسم الشابي.

ومن شواهد هذا التأثر

سمعت هتافاً يشق الوهاد
ينادي لك الخلد ياشهرزاد
ينادي وقد بح صوت الزمان
ويسأل هذا السؤال المعاد
إلى أين يذهب هذا الوجود
وأين تصير بقايا الرماد

هلم الى الليل ياشاعري
لنشكو حكم الهوى الجائر
ونسأله أن يرد الجناح
كسيراً مهيضاً الى الطائر

عربدي يارياح واقتلعي الارض
ولاتأبهي لسخط القطيع
واملأي الارض والسماء غباراً
واستبدي واستهزئي بدموعي
غير اني ماعشت لن اقبل الضيم
ولن استطيب ذل الجموع
فامضي عني فلست اكره شيئاً
مثل كرهي بطش الخريف المريع
سوف تفنى الحياة بعد زمان
ثم يمضي الزمان دون رجوع

٣ ـ قال المرحوم شاذل طاقة في حديث صحفي عام ١٩٧٣ ان امام الشعراء العراقيين وحتى العرب في مضمار الاكتشاف والارتياد لعالم جديد في الشعر . . هو بدر، واعتقد اننا كلنا تعلمنا منه وتأثرنا به المجموعة الكاملة ص ٥٤٥ ـ ومصداق ماقال شاذل عن تأثره هو بدر شاكر السياب نجده لافي قصائد «المساء الاخير» الحرة بل في بعض قصائده العمودية أيضاً لقد صدرت مجموعتا الشاعرين بدر وشاذل «أساطير» و «المساء الأخير» في سنة واحدة كما ذكرنا عام ١٩٥٠ . . ومع ذلك نجد تأثر شاذل ببدر واضحا وتعليل ذلك أن الشاعرين كانا زميلي تلمذه في دار المعلمين العالية . . وقد روى البياتي أنهم (بدر وشاذل وهو) كانوا يقرأون لبعضهم نتاجهم

الشعري في أجواء فكرية وسياسية مماثلة - المجموعة ص ٥١ - علاوة على قراءاتهم الشعرية في الأماسي التي كانت تعقد في الدار، وماينشر في الصحف والمجلات من شعر السياب.. وأذكر أن قصيدة السياب «السوق القديم» كانت قد نشرت في مجلة «البيان» النجفية لعلي الخاقاني الذي نشر بعد ذلك مجموعة «أساطير»

إن من يقرأ قصيدة «قبل الرحيل» من قصائد «المساء الاخير» العمودية لابد أن تذكره «لغتها» و«أجواؤها» بقصائد في «أساطير» السياب مثل «أقداح وأحلام» و«أهواء» و«وداع».. يقول شاذل في «قبل الرحيل»

مضى الليل واختبأ الكوكب
وهذا خيالك لايذهب
وبت وبات الكرى نافراً
أراه ولكنه يهرب
وناديت حتى سئمت النداء
وعاد الصدى ساخطاً يغضب
لعينيك، سمراء، هذا العذاب
فأن عذاب الهوى يعذب
ولاتسألي أن أكف الشكاة
فللنفس من سقمها مأرب
الى عالم الحزن والذكريات
سأمضي. سامضي ولاأرقب
هنالك حيث النشيد الحزين
يردده الشاعر الأخيب
تعالي اودعك قبل الرحيل
تعالي فأني غداً أذهب

أما قصائد «المساء الأخير» الحرة فلم تكن الا صدى أقل مستوى فنياً من قصائد «أساطير» الحرة.. لقد بدأ شاذل طاقة أسير «لغة» السياب وأجواء قصائده.. فأن قال السياب «سوف أمضي، أسمع الريح تناديني بعيداً» أو «أنا سوف أمضي فاتركيني..» ردد شاذل قوله بـ«سوف أمضي في طريقي فاتركيني» و«سوف أمضي مع النجوم بعيداً» و«سوف أمضي صوب هاتيك اللحود» وإن قال السياب: «لا.. لن تراني.. لن أعود» رجع شاذل قوله بـ«لن أعود.. سوف لايسمع هذا الدرب خطوي»

ان هذه السين وسوف ولن الشائعة في قصائد «المساء الأخير» الحرة ماهي الا ترجيع لأستعمالات السياب لأدوات المستقبل المذكورة في قصائد «أساطير» الحرة مثل «في السوق القديم» و«اللقاء الاخير» و«سوف أمضي».

ويلاحظ أن الشاعر طاقة في قصائده المكتوبة بعد عام ١٩٥٠ سنة إصدار «المساء الاخير» والمنشورة في المجموعة الكاملة قد ظل ينظر إلى «أساطير» السياب

قال في قصيدته «بين أحضان الجبل»

جيش الظلام
والغيمة الدكناء والغاب الحزين
وأنامل الجبل الشموخ تجوس في وجه الغمام
والليل.. والأفق البعيد
والجدول الثرثار والصمت الرزين
لايبقيان على وئام

وقال في مطلع قصيدته «ذات ليلة»

سأمضي.. سأمضي وراء الغيوم
بعيداً.. وأسأل عنك النجوم

وأملأ بالشجو سمع السماء
تلاحقني ذكريات المساء..
وأصعد حتى يغيم الوجود
على ناظري.. وأنسى اللقاء..!

بعد «المساء الأخير»

صدرت للشاعر شاذل طاقة بعد «المساء الاخير» مجموعتان شعريتان هما «ثم مات الليل» عام ١٩٦٣ و«الأعور الدجال والغرباء» عام ١٩٦٩ وضمت مجموعته الكاملة «السندباديات» مجموعته التي لم تطبع من قبل.

في «ثم مات الليل» نجد شاذل طاقة مازال قريباً من بدر شاكر السياب، وربما صار أقرب، فقد شاءت محنة مابعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، وما أعقبها من انحراف، وتصارع بين القوى السياسيه ان تقرب بين الشاعرين في الهموم ومثلما اعادتنا قصائد في «المساء الأخير» الى قصائد في أساطير فأن قصائد في «ثم مات الليل» تعيدنا! الى قصائد في «أنشودة المطر» وفي «المعبد الغريق» لقد التقى الشاعران على مستويين في القصائد التي كتباها تحت وطء المحنة، اولهما رفض الشاعرين الواقع السياسي بعد ثورة تموز الأولى رفضاً حاداً متأزماً وثانيهما - وربما جاء كمعادل نفسي أو بعض معادل - الغناء للثورة العربية المتمثلة - انذاك - في أبرز رموزها وأدعاها الى التفاؤل بالمستقبل ثورة الجزائر. وكان هذا الالتقاء في المعاناة وفي الرؤية داعية الى أن يؤكد شاذل طاقة اقترابه السابق من فن السياب الشعري.. في الاسلوب والالفاظ والرموز الشعرية.

ومن المناسب أن نشير، هنا، الى أن **الدكتور محسن اطيمش** قد نوه

بتأثر شاذل بالسياب في أكثر من موضع في دراسته **دير الملاك** دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي. فقد قال في الفصل الرابع لغة - الشعر ص ١٩٣ - **«ويعد شعر شاذل طاقة الذي كتبه منذ الخمسينات قريباً من لغة التراث العربي، وربما كان اقرب الشعراء الى السياب من هذه الناحية»** وفي فصل آخر - الفصل الخامس - الصورة الشعرية - ص ٢٢٤، ص ٢٢٥ - عد صورة السياب «الليل تشربه المدينة» الواردة في مفتتح قصيدة «المومس العمياء»

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه
والعابرون الى القرارة مثل أغنية حزينة

عد الدكتور اطيمش هذه الصورة مصدرا شعرياً لشاذل في قوله

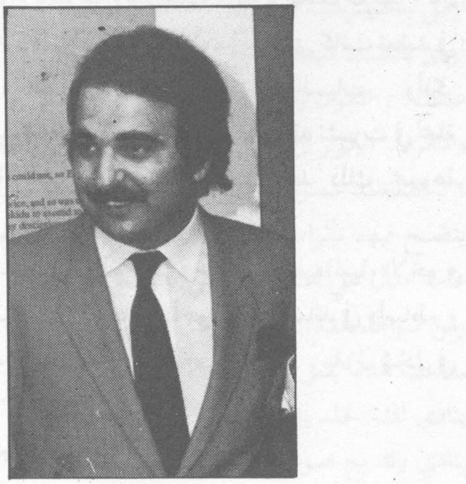
الليل حولي موحش غريب
تشربه مقابر المدينة

على أن ماذكرنا وماذكر غيرنا من تأثر شاذل بالسياب ينبغي ألا ينسينا أن لشاذل طاقة طابعة الخاص في اسلوبه الشعري المتأنق و«اللغة» الودودة - ان صح الوصف - وهو في ذلك أكثر انسجاما مع شخصيته الوديعة وطبيعته الودودة الشفافة.. وفي دواوينه الأعور الدجال والغرباء)و (السندباديات) يقترب شاذل من «نفسه من هذه الطبيعة. ان قصائد الأعور الدجال والغرباء لاتحمل تمزق محنة مابعد ١٤ تموز ١٩٥٨ وان حملت ظلالاً من محنة الردة التشرينية، وهموماً عربية فلسطينية في اطار القصيدة الغنائية العذبة ومن ذلك قصيدته «الدم والزيتون» وفي مقطعها الخامس يقول:

سلاما أرض يافا هدّنا السفر
سلاماً ياأهالينا
سلاماً يابيوت الحي.. حياك المحبونا
حزينات لياليها
وليس بأفقنا نجم ولاقمر
ومجدبة مراعينا
وبياراتنا صفراء تنتحر
مقطعة أيادينا..
وفوق قلوبنا صخر
ممرغة نواصينا
فلا فخر ولاعز.. ولازهو.. ولاكبر
مسممة سواقينا
وماء عيوننا كدر
كأن عذابنا قدر
ولكنا سننتصر...

سننتصر..

لأن ارادة فينا



قضت: أنا سننتصر
لأنا.. وحدنا.. القدر

ويغني شاذل لعودة الحبيب (الحزب) أو انتظار عودته بقصيدة جد موفقة بطابعها الذاتي (الغزلي) تتحدث الحبيبة.. الأمة.. الشعب.. في قصيدة (وعاد الرجال) عما قاست.. عن همومها عندما ابعد حبيبها.. الحزب.. سنوات الردة التشرينية.. ومما تقول:

سألت شجيرة الكافور،
قلت لعلها تدري

بأنا ذات أمسية.. زرعنا فوقها قمرا
صغيرا أسود العينين والشعر
أشعلنا له شمعاً وكافوراً..
وفدّيناهُ بالنذر
فذاب الكحل مبهوراً..
وأحرقنا أصابعنا ولم ندر
وبعد أن أحرقنا نحن - في تشرين - أصابعنا
ولم ندر.. فأن الحبيب (الحزب)
غريبا مر.. ياعيني.. وماسلم
تقول شجيرة الكافور، فانتظري مع الاشواق
والأحزان عودته
ربيعا أخرا..
ياليتها تعلم
بأني حكت من ضلعي وسادته
ومن نهدي.. والخدين.. لو يعلم
بأني لن أراه مرة أخرى

فأني، ياشجيرته،

ربيع واحد عشناه . .

ثم . . مضى . . مضى . . مراً . .

حزيناً . . مر . . ياعيني . . وماسلم

ولابد هنا من ملاحظة حول قصيدة (وعاد الرجال) . . يؤكد هامش القصيدة في المجموعة الكاملة ان الشاعر بدأ بكتابتها في القاهرة أثناء مهرجان الشعر العربي الثامن المنعقد في الشهر الثالث من عام ١٩٦٨ كما تذيل القصيدة بتاريخ ومكان كتابتها (بغداد ٢٨/٤/١٩٦٨) . . وكلا التأريخين المذكورين يعنيان أن القصيدة كتبت قبل قيام ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ . . على أنني أميل الى الاعتقاد بأن القصيدة لم تكتب جميعاً قبل الثورة . . ان مقطعها الخامس . . وعنوان القصيدة يرجحان انها اكملت بعد انتصار الثورة:

ومن أقصى المدينة جاء الفجر محتدماً

يؤذن في الشوارع غاضب الجرس

ويغسل مدرج الشمس

وتوقفنا قصيدة شاذل «في الطريق الى القاهرة» التي يكرر فيها نداءه اللازمة (ياأهل ودي . .) والتي ألقاها الشاعر عام ١٩٦٨ في مهرجان الشعر العربي الثامن . . كما توقفنا قصائد شاذل «العموديه» الاخرى ازاء مسألة لا تخص المرحوم شاذل وحده هي مسألة عودة بعض شعراء القصيدة الحرة الى كتابة القصيدة العمودية بين فترة وأخرى في حين قطع شعراء آخرون مثل عبدالوهاب البياتي، كل سبب لهم بماضيهم الشعري وبواكيرهم ذوات الشكل العمودي . . أهو الموضوع مايملي على الشاعر شكل قصيدته . . لاأظن أم هو عدم القدرة على تحقيق (المثل) في القصيدة الحرة . . وفي العودة الى القصيدة العمودية (الناجحة) معادل أو بعض معادل لهذه الحالة . . عدم القدرة على النجاح المرضي، ربما . . !

وتعود شهرزاد التي كانت في «المساء الأخير» أنشودة قلب شجٍ، ونسج خيال . . تعود شهرزاد في «السندباديات» زوجة حبيبة تحرق نفسها قلقاً إذا لم يعد شهريارها السندباد، وتغني له فرحاً ان عاد . . لكنما السنون ذات السنون . . تسلب من فرحة العودة . . الكثير . . الكثير . . لقد عاد . . لكنه

متعب . . متعب . . شهرزادك فابتعدي

ودعيه ينام . .

ولتكن هذه ليلة الصمت . . ان مباح الكلام

سل جفني . . وغل يدي

كذبوا . . كذبوا

ليس في الليل من شهريار سعيد

فلتكن ليلة الصمت أول ليلاتنا في الكتاب الجديد ولكن شهرزاد لاتعرف الصمت . . وكانت قصتها الأولى في الكتاب الجديد . . قصة النهاية . . لعل فيها لشهريار تعزية وهكذا بدأت شهر زاد الحديث

ـ ماأنا شهرزاد . .

ولاطيفها

لا . . ولاطفلة . . من حفيداتها

أيها المتعب المستثار . .

لست ذيّا لك الشهريار

انما نحن رقمان . . في قافلة

وحدها تعبر البيد . . حداؤها حتفها

نحو احلامها القاتلة

ويدرك شهريار انه لم يعد ذيالك الشهريار . . بل صار ايوّباً . .

هذا العربي اليدعي أيوب

مازال يعيش . . يرفض أن يغني

يهزل . . ينزف . . لكن يرفض أن يمضي

وكاني بالمرحوم شاذل طاقة في قصيدته «هموم ايوب» ـ وقد كتبها وهو في الغربة على سرير المعالجة ـ يستذكر قصيدته في رثاء صديقه في الحياة والشعر بدر شاكر السياب التي سماها ساخراً «انتصار أيوب» لكن ايوباً لم ينتصر يوماً على سنة الطبيعة ومصير الحياة . . وتلك هي الحقيقة الفاجعة لولا أن لأيوب انتصاراً آخر كبيراً . . وقد كان لشاذل طاقة في حياته أكثر من انتصار . . لقد كان انساناً ـ «الرجل الكثير التهذيب ـ قال الشاعر خليل الخوري، وقد كان المناضل النقي»

[وشاذل كان، على حزنه، كالأمير رزينا

يفتش عن قهوة للرجال الأشدّاء مكتومة

وقد كان ذاغيرة كالمدينة واسعة

يسكن الفقراء بها والمحبون والأصدقاء]

ـ من قصيدة للشاعر يوسف الصائغ ـ

وكان شاذل قبل كل هذا ـ وكما أراد دائما ـ شاعرا حبيبا محباً . . لايجوز لمؤرخ الحركة الشعرية الجديدة في الخمسينات ومابعدها تجاوز إسهاماته فيها . .

لقد رأى الاستاذ سليم السامرائي أن لشاذل طاقة شاعراً ثلاث مراحل شعرية: المرحلة الرومانسية ويمثلها «المساء الأخير» والمرحلة الاجتماعية ويمثلها «ثم مات الليل» ومرحلة الشعر القومي الثوري ـ مجلة الاقلام عدد آذار ١٩٧٥

إن في هذا التقسيم بعداً عن الرؤ ية النقدية الى شاذل طاقة شاعراً،

فأن صح ان «المساء الأخير» قد خلص للاتجاه الرومانسي . . فأن مفهوم «المرحلة الاجتماعية» يظل غامضاً وبعيداً عن شعر شاذل في المصطلح المفهوم للشعر الاجتماعي . الذي نمثل له بشعر ماقبل

الخمسينات شعر الرصافي والزهاوي وحافظ ابراهيم وغيرهم في الجهل والفقر وتحرير المرأة والدعوة الى الاصلاح الاجتماعي أما تسمية «مرحلة الشعر القومي الثوري» فهي الأخرى غير سليمة فنياً، وليست دقيقة مضمونياً . . فالشعر من حيث كونه فناً لا يصح أن يوصف بالثوري أو القومي ، ومن حيث المضمون فأن لشاذل منذ

ديوانه الأول همومه القومية والثورية (تراجع قصيدتا «نشيد الموت» و «عبيد برنادوت» في «المساء الأخير» . . وربما كانت هذه الهموم من أسباب مانال الشاعر من غبن ، أو ما نال شعره من مآخذ

إن لشاعرية شاذل طاقة طابعاً رومانسياً ظل شعره يحمله نحواً من ثلاثين عاماً . . قال من قصيدة كتبها عام ١٩٦٩

وتقولين : أحبك
وتمرين كما مرت غمامه
دون غيث . . دون وعد
دونما حتى ابتسامة
وتقولين : أحبك . . !

المراجع والمصادر

× شاذل طاقة ـ المجموعة الشعرية الكاملة ـ جمع وإعداد سعد البزاز ـ بغداد ـ ١٩٧٧

× ديوان بدر شاكر السياب ـ بيروت ١٩٧٦

× النقد الأدبي الحديث في العراق ـ الدكتور أحمد مطلوب ـ القاهرة ـ ١٩٦٨

× الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ ـ يوسف الصائغ ـ بغداد ـ ١٩٧٨

× الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور ـ الدكتور جلال الخياط ـ بيروت ـ ١٩٧٠

× تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ الدكتور علي عباس علوان ـ بغداد ـ بلا تاريخ

دير الملاك ـ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ـ الدكتور محسن اطيمش ـ بغداد ـ ١٩٨٢

× عبدالوهاب الغريري أديباً ـ رزاق ابراهيم حسن ـ بغداد ـ ١٩٧٦

× شعراء عراقيون ـ منذر الجبوري ـ بغداد ١٩٧٧

× قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية ـ علي جعفر العلاق ـ بغداد ١٩٧٧

× شاذل طاقة الشاعر سليم السامرائي ـ مجلة الأقلام ـ آذار ـ ١٩٧٥

× أدباء العراق المعاصرون ـ خليل ابراهيم عبداللطيف ـ بغداد ١٩٧٢

× شاذل طاقة ـ يوسف نمرذياب ـ الجمهورية ـ ٤ ايلول ـ ١٩٧٧

شاذل طاقة

من دائرة الذات الى مدار القضية

ثابت عبد الرزاق الآلوسي

لا جديد إذا قلنا بأن اغلب قصائد «المساء الأخير» للمرحوم شاذل طاقه، كانت تدور في اطار من الهموم الرومانسية، ولم يكن ذلك بتأثر رياح الرومانسية العربيه التي كانت تهب على الساحة الأدبية في العراق عبر المهجر والشابي وشعراء مدرسة ابولو فقط؛ ولا لأن الواقع العربي آنذاك كان يعاني من انكسارات نفسية مريرة افرزتها الحرب العالمية الثانية، وهزيمة العرب في فلسطين فحسب بل لأن شاذلا نفسه كان وهو في مقتبل عمره يعاني كثيرا من الخيبات الشخصية التي تركت آثارها على قصائده تلك:

«أيا أبتي إن الحياة مريرة
ولست أطيق العيش بعدك اعطبا
لئن لم تعد.. إني اليك لراحل
سريعا وماذا في الحياة لأ رغبا»(١)

لقد كانت تجربته بفقد أبيه حادة وعنيفة هزت كيانه ولونت حياته بالتشاؤم وسربلتها بالسواد:

«الا ياهلمي سئمت الحياة
وسد الضباب على الطريق»(٢)

وازاء واقعه ذاك، لم يجد خلاصا الا بالهرب والنكوص، إما الى طفولة سعيدة، او الى صبية كالحلم او الى التهويم في عالم مجهول خارج حدود الزمان والمكان:

«سوف امضي صوب هاتيك اللحود
والى حبك والماضي البعيد»(٣)

وقوله:

«.. دعيني.. هناك خلف الغيوم
وامضي الحياة بالتهويم»(٤)

وكان يجد في اوهامه الجميلة واحلام يقظته امانه وعزاءه:

«ياقلب قد ازف الرحيل
فأنشر شراع الذكريات
وارحل الى دنيا الوهم الجميل»(٥)

وكانت المرأة بالنسبة اليه خيالا أكثر مما هي واقعا.. وحلما قبل أن تكون كائناً ينبض بالحياة:

«أريد انطلاقا الى عالم
من الحب يجهل معنى الحدود»(٦)

و **«تعاليت.. سمراء.. انت الوجود**
وانت السعود.. وانت النكود»(٧)

بل هو يحس احيانا بأن كل البدائل غير قادرة على ردم الهوة التي بينه وبين الواقع، فيستسلم لأحزانه وذكرياته:

«تعالي اودعك قبل الرحيل
تعالي فاني غداً اذهب
الى حيث لايسأل الراحلون
ولايسأم الركب والمركب
الى عالم فوق دنيا النجوم
بعيد ولكنه أقرب
الى عالم الحزن والذكريات»(٨)

وباستثناء قصيدتي **«نشيد الموت»** و **«عبيد برنادوت»** اللتين تعرضتا لبعض قضايانا العربيه.. فقد دارت اغلب قصائد مجموعته تلك في دائرة ضيقة من النزف الذاتي..

لقد تميزت تجربة شاذل في **«المساء الأخير»** بأنها كانت حادة.. مريرة.. تنثال دافقة بدون التواءات.. وكانت صادقة الى حد بعيد.. بحيث يمكن القارىء أن يتلمس شخصية شاذل من شعره دون عناء.

وكانت بعد هذا وذاك تجربة واضحة.. ليس فيها اصداء سريالية او ابعاد وجودية.. إنما هي تجربة تقف في خط التجارب



الرومانسيه المألوفه في الساحة العربية . .

بيد أن كل ذلك لايمنع من أنها تترهل في اغلب القصائد، وتمتلىء هنا وهناك بالزوائد والأدغال الضارة، وكثيرا ماتندفع الى مسارب تحد من نموها وحيويتها . .

من ذلك أنه احيانا يلجأ الى المبالغه والأغراق والمواقف المتضادة قوله :

«وما كنت أعلم سر الحياة

فعلمتنيه . . وسر الخلود»(٩)

وكأنه نسي ما قال في مكان آخر:

«أيحترق الثغر دون ارتواء

أ أمضي . . واجهل سر الوجود»(١٠)

وهو يدعي لنفسه خيارا مبالغا به :

«أنا حر املأ الدنيا إذا شئت سعودا

وإذا شئت ملأت الكون من نفسي نكودا»(١١)

بل نجده حتى على مستوى المشاعر . . ينتقل من حالة الى اخرى مختلفة ومتناقضة دون أن يصهر كل ذلك في اطار رؤية ناضجة شاملة :

ففي الوقت الذي نسمعه يجأر بالشكوى والنواح :

«كلا . . أنا مازلت في هذي الحياة

اشكو وابعث للسماء نواحي»(١٢)

نجده وبسرعة ينسى ذلك ليطلق صيحة فرح كبرى لاتعرف اليأس او النواح :

«وغمرتني بالحسن حتى أنني

أنى نظرت وجدت عالم طيب»(١٣)

وهـذا يدل على أن شاذلا كان في تلك المرحلة لا يمتلك رؤية فلسفية ناضجة في النظر الى الأشياء . . قصارى ماكان لديه نفس مرهفة الاحساس، وخليط غير متماسك من رؤى الرومانتكيين . .

لقد ظل حزن شاذل طاقه يترسب عميقاً بينما كان امله البراق يطفو على سطوح الأشياء . . .

ربما كانت قصيدته **«الأيام الضائعه»** المنشوره عام **١٩٥١** تمثل إتجاها جديدا في اطار تجربته . . كان فيها محاولة لاعادة النظر بأيام عمره محمره الضائعه، واحتجاج صامت . . لم نجد أثراً له في مجموعته الثانية «**ثم مات الليل**» التي صدرت عام **١٩٦٣**

لقد استطاع شاذل في ديوانه الثاني أن يخرج من دائرة همومه الضيقة ليتحرك على محور اخر هو في الأساس امتداد وتطوير ناضج لقصيدته «نشيد الموت» و«عبيد برنادرت»

«أمنية محكوم بالاعدام

أن يطلع فجر الانسان

من أفق جزائرنا العربيه»(١٤)

هكذا تغيب صور تشاؤمه، وتتدفق عوالم الفرح امام عينيه، وإذا بهمومه الصغيرة تتضاءل امام وجود الانسان العربي . . وإذا بقضيته الشخصية تتراجع امام قضايا الوطن الكبير . . لقد كان انتماؤه المبكر الى حزب البعث العربي الاشتراكي نقطة تحول كبرى في مسار تجربته وانتقالها من الخاص الى العام :

«ياأخوتي . . ياأهل ودي . . ياقرابين العروبة

الفجر آت، والظلام يموت في الوادي الخصيب»(١٥)

واذا بالمرأة تستحيل الى رفيقة درب ومناضلة في «ثلاث رسائل» و «اغنية حب» وإذا بشاذل طاقه لايطلب الخلاص في بدائل رومانسيه ضيقه، وإنما يجد البديل الرائع في انتمائه الى قوى الثورة الصاعدة الى آفاق المستقبل :

ياحلوتي . . ستنجلى الغيوم
عن زرقة السماء
سيشرق القمر
منتصرا . . ملون الجناح
فيغسل الجراح
ونحصد الثمر
بمنجل القمر
والقمح والتفاح[16]

فلا يبقى من اجواء ديوانه الأول إلا البوح والغناء العذب، وصدق التجربة وعنف والاحساس.

كان شاذل في ديوانه الاول يشكو ويتالم، وهو في ديوانه الثاني يقفز فوق همومه الذاتيه ليصافح طلائع الثورة ويهتف للأنتصار وهو في ديوانه الثالث «الأعور الدجال والغرباء» الصادر عام ٩٦٩ يغني وينشد ويتأمل . . ما عاد حزنه شكوى حادة ونواحا صائتا كما في «المساء الأخير» . وما عاد تفاؤله هتافا صاخبا كما في ديوانه الثاني «ثم مات الليل» لقد بدأ شاذل يتحرك ضمن رؤية اكثر نضجا . . رؤية ينسجم فيها الفكر مع الاحساس . . والثقافة مع الموقف وهي ان استطاعت أن تستوعب الافراح دون تناقض هذه المرة، فلأنها بدأت تدرك ان عوالم الفرح لاتنبعث الا من عوالم الخوف وأن طريق الانتصار محفوف بالآف المتاعب . .

حزينات ليالينا
وليس بأفقنا نجم ولا قمر
ومجدبة مراعينا
وبياراتنا صفراء تنتحر
ولكنا سننتصر[17]

وإذا بالمرأة التي كانت حلما في ديوانه الاول ورفيقة ومناضله في ديوانه الثاني تستحيل هنا في جانب من جوابنها الى جسد ومضجع :

لا تقولي . . احبك
ودعي الليل . . وعينيك . . وأشواق الأصابع
تتحدث . . وتقلبها . . المضاجع
تغسل النار التي في الوجنتين[18]

وتستحيل الى عشيقة تطغى

والتقينا،
غيمة تشرب غيمة
والظما يحصد شوقينا فيدمى
منجل ماذاق يوما
لدم المصلوب طعما
ونهلات من البوح ارتوينا
واحتمينا
وذبحنا شبق العفة في عتمة
ورقصنا
فوق شلوينا . . ونمنا
في مسافات من الأفيون تهنا
وزرعنا
في المتاهات نجوما وأهله[19]

اكان عشقه خيارا وجوديا أزاء واقع يفقد براءته ومعناه؟ ام كان مهربا اخر يستريح به من وحشته؟ .

نسمة هبت على صحرائنا
فاستفاق الرمل من غفوته
ومضينا نسفح الخمر على اهوائنا
علنا نغسل هذا العمر من وحشته
غير أنا لم نزل
مثلما كنا، حيارى غرباء، لا أمل
غير نار الشوق نطفيها ونقضي عمرنا
تعشق الوهم . . ونقفو ظلنا
في المتاهات ولا نلقى سوى بعض طلل[20]

وهي كما يظهر لم تكن وحشة تتحرك على سطح تجربته . . بل هي استحالت الى غربة نفذت الى اكثر إحساساته عمقا .

من أين أنت؟
ومن أتى بك ياغريبه
منفية مثلي
تجوبين الموانىء تبحثين عن السكينة
وطريدة مثلي هنا
لانبع يروينا
لانبع يروينا
ولا شجر نفيء الى ظلاله
ميناؤنا الصحراء . . مركبنا جواد
وأنا الغريب
متشرد سئم اعب من الصديد وأحمل
لاسكرتي كالاخرين . ولا هواي الأول .[21]

لم يعد همه هنا انكسارا نفسيا بسبب أب مفقود اوحب مضاع . كما في ديوانه الاول . . إنه هنا وحشة كونية وغربة مصير يه لا يمكن تخطيها بكل البدائل الرومانسيه التي لجأ اليها في ديوانه الاول . . غير أنه استطاع أن يتخطاها والى حد كبير عبر تواصله مع قوى الثورة وانتمائه الى فصائلها الصاعده الى آفاق المستقيل العربي .

لغة ... ل في ديوانه الأول لم تخرج عن اطار المعجم الشعري

للرومانسيين العرب في مطالع تجاربهم الشعرية من اصطياد الفاظ مجنحة ذات رصيد عال من الايحاء والايقاع . . وتركيز على كلمات محورية بعينها مثل «الليل، المساء الموت، الغروب، السراب، الغمام، الأحلام، الأفق الكئيب»

ولاشك أن شاذلا استطاع أن يوفر لكثير من قصائده لغة ريانة نظرة تتحرك غالبا بطاقاتها الايحائيه المختزنة :

جن الغروب

فعلى م تبعث نظرة حيرى اليه!

ودع المساء يجوب آفاق الغيوب

والأنجم الربداء والأفق الكئيب

ونسائم الليل الطويل تهب حانية عليه[٢٢]

ويمكن القول أن مفرداته مستقاة من الواقع اليومي . بيد أن هذا لا يعني أنه لم يستخدم الفاظا قديمة ندر استخدامها في الوقت الحاضر كـ «جثوة، عسجد، ذكاء بمعنى شمس، لحى الله، اسحم، زقوم، غسلين» كما أنه استخدم الجناس والطباق في قصائده التقليدية :

أبي لم اصدق من نعاك وقد هما

وحين رأيت القبر اشعلني هما[٢٣]

وقوله :

حياتك لي كنز من الحب والغنى

وموتك أودى بي وجرعني السما[٢٤]

وهو احيانا يميل الى تكريس الصفات :

فيا لهفتي حين عاد الربيع

مليك الزمان الجميل السعيد[٢٥]

وهو . . يدور على المعنى الواحد . وكثيرا مايستخدم التعابير الجاهزة والصيغ العادية

ورحت اقبله جازعا

ودمعي يجري . . فيكوي الخدود[٢٦]

وقوله :

هبيني السلو ولا تبتليني

بشوق جديد فذرعي يضيق[٢٧]

وقوله :

حنانيك سمراء ماتطلبين

وانك لا تطلبين القليل[٢٨]

وقوله :

ولست اطيق حياة الجماد[٢٩]

كما كان يكثر من الحشو الزائد والاستطراد احيانا يقول : فلقد كنت أصخت السمع يوما في الظهيرة .[٣٠]

واحيانا تستحيل صياغاته الشعرية الى مجرد نثر بارد كقوله :

ولم لا . . وهذا الفتى عاشق

وما أكثر العاشقين

وما احزن المغرمين[٣١]

في ديوانه الثاني «**ثم مات الليل**» مالت لغته الى الكثافة . . تنوعت مفرداته، واتسع معجمه اللغوي بما يتناسب ومعطيات الواقع الجديد

ياحلوتى

ستنجلي الغيوم

عن زرقة السماء

سيشرق القمر

منتصرا . . ملون الجناح[٣٢]

وفي هذه المرحلة بدأت تخف صيغة المتكلم المفرد لتبرز صيغه المتحدث بلسان المجموع

لنا الغد الزاهي السعيد

لنا . . لنا

السواعد المتينه[٣٣]

كما بدا يكثر من استخدام ثوابت لفظيه مثل «ياأهل ودي، ياأخوتي»،

وفي ديوانه «**الأعور الدجال والغرباء**» تصبح لغته أكثر اكتنازا واقل صخبا وفيها انتقال من الاسلوب المباشر الى اسلوب البوح ومن التقرير الى استخدام اللوحة واسلوب القص :

لقد كان لنا ارض . . وكان وكان

لبياراتنا قداحها الارج

وقريتنا تضم الاقحوان ضحى وتختلج

وحل بأرضنا الطاعون والطوفان

وهو يستثمر الفاظا ذات إيحاء شعبي خاص وإن لم تكن بالضرورة الفا شعبية مثل «تنبل» و «بوسيه» :

سقيت شجيرة الكافور

إن عاد الرجال وكان بينهمو

حبيبي . . فانثري من فوقه الزهرا

وبوسيه من الخدين

رشي فوقه العطرا[٣٥]

كما يدخل «ال» التعريف على العلم والفعل والحرف جريا مع عادة بعض الشعراء المعاصرين في التعامل مع اللغه . . وإحياء للشاذ النادر من استخدامات العرب الاوائل :

لكن يرفض أن يمضي

يتمرد يرفض أن ينتحر الأيوب

هذا البدوي اليدعى أيوب[٣٦]

و:

الأبواب الكانت موصدة

توشك أن تنشق وينهمر المطر الأخضر

وحبيبتك الما أحببت سواها[١٧]

ومن الظواهر اللغوية التي شاعت في شعره عامة الاكثار من صيغ الطلب، إن قصيدة (لا تقولي . . انتهينا) تتابع فيها صيغ الطلب بشكل لافت :

فليغضب . . فليغضب . . أحمد

ولتحزن مريم . . والقبة

ولتبك على شهدائك ، ياقدس ، العذراء

ولتسدل استار الكعبة

ولتنشف بئرك ، يازمزم

ولترقص اجراس كنائسنا . . والمعبد

ولتصعدلله مآذننا . . وقباب المسجد

وليصدح صوت بلال مرثيه[٣٨]

ومن الظواهر الشائعة في شعره عامة الاكثار ايضا من النهي والاستفهام والنداء خصوصا في قصائده التي تجسد تجربة حادة . . ذات حدود واضحه سواء اكان ذلك على مستوى الهم الشخصي او الهم العام

يقول

يابابل . . يابنت العار

ياذات الأسوار

يادارا بئست من دار[٣٩]

وقوله :

ياانت . . ياأكثر من صديقه

ويااعز من خليلة . . ومن عشيقه

ياقطعة شماء . . ياغاضبة شهية

عيناك تنطقان بالحقيقه

وتفضحان الرغبة الخفيه

فلا تكابري . . ولاتصارعي سرك ياغبية

بل اضحيه . . سمحة رضيه[٤٠]

كانت الصورة في ديوانه «المساء الأخير» وفي القصائد التي كتبت في تلك المرحلة ذات بعد محدود، تعتمد التشبيه المفرد والاستعاره القريبة واللقطة الخاطفة :

ياقلب قد ازف الرحيل

فأنشر شراع الذكريات[٤١]

و:

فاني كالوتر المرعش

يعيش على هزه المنعش[٤٢]

و:

مالي احس بمدية في الروح . . غائرة الجروح؟![٤٣]

وهو حينما يحاول أن يرسم لوحة اويشكل صورة فانه لا يستطيع أن يحقق الانسجام دائما بين كل جزئيات اللوحه :

يقول مثلا :

والليل . . والأفق البعيد

والجدول الثرثار والصمت الرزين[٤٤]

لايخفى أن «الثرثره» تضاد «الرزانه» ولا يمكن أن تخلق الكلمتان مجتمعين جوا متجانساً كما أن كلمة «رزين» جاءت غير مناسبة لعدم دقة استخدامها . . وما اضطراره الامر اليها الا مراعاة للقافية وقد حاول شاذل أن يستثمر في بعض قصائد الديوان الاول الديكور واللوحة كما في قصيدته المساء الأخير اما في ديوانه الثاني «ثم مات الليل» فهويبالغ في اعتماده اللوحة والديكور لا كارضية تتحرك عليها مشاعره فحسب وانما باعتباره معادلا فنيا يجسد حركة مشاعره واحاسيسه . . وربما كان في ذلك يقتفي أثر السياب :

مدينتي

خم الذباب بها . . وخاطتها العناكب

والموت فاء على شوارعها رؤاه

وعلى التلال . . وفي الخرائب

اسراب غربان تحوم[٤٥]

وتظل وسائله في تشكيل صوره ولوحاته . الكناية المركزة والتشبيه القريب والاستعاره المعبرة، دون خروج عن اطار التشكيل الرومانسي .

في ديوانه «الأعور الدجال والغرباء» تصبح اللوحة جزءاً مهما في بناء قصائده لايمكن فصله او الاستغناء عنه :

وحل بأرضنا الطاعون والطوفان

وحوم فوق قريتنا غراب أعور فلج[٤٦]

و:

الليل أغنية مجازية

يشدو بها حادى المجانين

وقصائدي اطلال اغنية[٤٧]

و:

زغردت البنادق مرة اخرى تودعه

وحوم في المدينة طائر الموت[٤٨]

كما بدا الشاعر يفيد من السرد القصصي . . لتوسيع رقعة الحدث . .

وجعل المتلقي يعيش حالة من المعاناة عبر مقارنة الحاضر المستلب بالماضي السعيد:

لقد كان لنا ارض. . وكان وكان

لبياراتنا قداحها الأرج

وقريتنا تضم الاقحوان ضحى وتختلج

وحل بأرضنا الطاعون والطوفان(٤٩)

وحاول أن يستثمر (الحوار) لمنح بعض قصائده حساً دراميا عبر سيل من التدفق الشعري واللغه الصافيه

سألت شجيرة الكافور

قلت . . لعلها تدري

بأنا ذات أمسية

زرعنا فوقها قمرا

صغيراً أسود العينين والشعر

. . . .

تقول شجيرة الكافور

فانتظري مع الاحزان والأشواق عودته(٥٠)

وقد أكثر شاذل من استخدام الرمز التأريخي في ديوانه «**ثم مات الليل**» فتكررت رموز: قابيل، هابيل، يونس، الخضر، جميلة بوحيرد، هارون الرشيد، الخنساء. . . الخ

فهو في قصيدة «قابيل في الدملماجه» يوظف اسم «قابيل» رمزا للرفيق الغادر

الريح تئن بلا مطر

والبوم تحوم مذعورة.

وأخي قابيل يفتش بين الأطمار

عن سر الثوار

عن سكين يغمدها في قلب الصورة(٥١)

ويتكرر رمز قابيل مرة اخرى في قصيدة «بطاقة عيد الى الموصل» للدلالة ايضا على الخيانة والغدر. . وشاذل في القصيدة يستخدم اسلوب الهزء والسخرية وكيف لايسخر وهو يرى مباهج العيد تأتي بينما يزحف الموت على مدينة الموصل وتتعرض الى التنكيل والبطش. . إن عبارة «ايامكم سعيده!» التي تكررت أكثر من مره لا تجسد املا عنيفا كما توهم بعض من كتب عنه، بقدر بقدر ماكانت العبارة تؤكد باستمرار مرارة السخرية. . بل إن شاذلا نفسه يقول بأن حكايه هذا العيد ماهي الا مسخره:

يأأخوتي. . يااهل ودي . أقبل العيد

الكبير

وكفن المدينة

براية سوداء

والناس في المدينة

تشجيهم الرواية القديمه

رواية العيد الكبير

المسخره

ايامكم. . ايامنا السعيده! . .

المجموعة الكاملة ٢٤٨

في قصيدة «كان ماكان» افادة من رمز هارون الرشيد بشكل خاطىء. فقد حاول الشاعر أن يستدعي الجانب اللاهي من شخصيته. . وهو جانب بالغ بعضهم في تهويله.

وفي «الأعور الدجال والغرباء» يتوسع كثيرا باعتماد الرموز العربية التأريخية وفي قصيدة «ثغاء الجرجر» افادة من الفولكلور الشعبي وفي مرثية عربية استثمار رموز عربية من القرآن.

ولم يقصر اهتمام شاذل على الافادة من الرموز التأريخية، بل تعداه الى الافادة من رموز الحياة الاخرى. فكانت قصيدة «وعاد الرجال» نموذجا رائعا للافادة من رمزي «القمر» و«الحبيب». ماعاد القمر في هذه القصيدة. . جرما في السماء. . ولا حبيبا من البشر. . إنه قوى الثورة الصاعدة

سألت شجيرة الكافور

قلت:

لعلها تدري

بأنا ذات أمسية

زرعنا فوقها قمرا

صغيرا أسود العينين والشعر

اشعلنا له شمعا وكافورا

وفديناه بالنذر

. . . .

تقول شجيرة الكافور

فانتظري مع الاحزان والأشواق عودته

ربيعا اخرا

ياليتها تعلم. .(٥٢)

لقد اضاف الرمز التأريخي لأغلب قصائده بعداً جماليا جديداً. . واسهم الى حد كبير في تخليصها من ميوعتها واسرافها العاطفي. . وإن ظل في أكثر من موضع مجرد اسم محدود. . ملصق على ثوب القصيدة من الخارج.

وإذا كان شاذل من الرواد الاوائل الذين كتبوا اغلب تجاربهم بالشكل الحر، ومزجوا في القصيدة الواحدة بين اكثر من بحر. فإنه

من الجـانـب الآخـر حاول أن يظـل تراثيـا في منـح قصـائـده اعلى درجات الايقاع . ابتداء من اختيار اللفظة الصائتة أو البحر الراكض وانتهاء بالقافية ذات الرنين :

أنا أقسمت . . بالماضي السحيق
وبعينيك وبالحب الطليق[٥٣]

ومـراعـاتـه للايقـاع ، واصـراره على التناظر الموسيقى هو الذي اضطره في أكثـر من موضع للاتيان بقواف غير مناسبه كـ «الصمت الحـزين» و «السحـر العريق» وقد استمر اهتمامه بالايقاع في دووانيه اللاحقة وإن اصبحت الألفاظ أقل صخبا، والقوافي ادق استخداما .

اغلب قصـائـد شاذل طاقـة في ديوانه الأول تنمو بطريقة التكرار والـتـراكم تنثـال الأبيـات وتتكدس العبارات . . تحت ضغط تجربته الحـاره الـدافقـة التي لا تتيح له فرصـة للتنسيق والتركيز . مما جعل أغلب قصائده تنساح ومركزها يتشتت وباستثناء «اوراق متناثرة» فان كل قصائد المجموعة الاولى يمكن اختزالها الى النصف .

أمـا قصـائـده الـلاحقـة التي ضمهـا ديـوانـاه «ثم مات الليل» و «الأعـور الـدجـال والغرباء» فتبدو منضبطة أكثر . وغالبا ماتتحقق فيها الوحدة الفنية والبناء الهرمي ، حتى التكرار أصبح بعدا فنيا منح قصائده قدرة اعلى البوح والتأثير .

في ديـوانيـه الأخـيرين تضـاءل تأثـير المـوشـح والشابي والمهجر وابـولـو . وبقي تأثـير السيـاب واضحا في اغلب قصائد المجموعة الثـانيـة ، ولا جدال بأن شاذلا انتقل من دائرة الهم الذاتي الى الهم العـام . . وأصبحت قصيدته أكثر اكتنازا واثقل تجربة . .

الهوامش

١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٣
٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٦
٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٩
٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٠٤
٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٣
٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٥
٧) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٩
٨) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٧
٩) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣١
١٠) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٥
١١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٨
١٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٣
١٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٤٢
١٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٢٠
١٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٢٤
١٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦٣
١٧) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠٧
١٨) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٢٥
١٩) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٧٥
٢٠) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٠٣
٢١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٦٩
٢٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٩
٢٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٧
٢٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٧
٢٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣١
٢٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠
٢٧) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٦
٢٨) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٩
٢٩) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٩٤
٣٠) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٧
٣١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٩١
٣٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦٣
٣٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٤٣
٣٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٩٩
٣٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢٧
٣٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٤٣
٣٧) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٤٧
٣٨) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤١١
٣٩) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٣٦
٤٠) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٩١
٤١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٣
٤٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٩٥
٤٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٦٧
٤٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٦١
٤٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦٧
٤٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠٠
٤٧) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٥٠
٤٨) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢٩
٤٩) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠٠
٥٠) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢٥
٥١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢١٠
٥٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢٥
٥٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٧

رؤيا من أعماق الأرض

خيري منصور

« أنا المنفيّ والعائد.
أنا المقتول والشاهد..
أنا المهزومُ قبل النفّخِ في الأبواقِ..
والصّامِد...
أنا الآتون من شفق القصائدِ
من بلادٍ لم يطأها الناسُ..
.. اني البائد المجهول....... والخالِدْ
أنا.. حين المقابر تُسرج الشهداء ثانيةً
وثالثةً
وحتى النّشر يوم قيامة الموتى
دمي القائد......
أنا من كلّ ضدّين
أسوّي ثالثاً
وأباعدُ الداني
وأدني ما استحال على أيادي الزارع.. الجاني
أنا كلّ المداراتِ العصيّة أُشرعتِ لرؤ اي
أنا كلّ البلادِ تحجّ في منفاي
أنا وطنٌ...
خرائطُ هذه الاقطار من ورقٍ
اذا لم تكتحلْ بثراي
أنا كلّ البحار تعبّدت لخُطاي
ولستُ نبي هذا الوقت
لسْتُ كليم هذا الرّب
لستُ رضيعَ هذا الصّمت
انّي الموت يركضُ خلف هذا الموتِ
مِنْ أغصانِ غابتنا
قَطفْتُ عصايْ.

× × × ×

أنا يا أمّ في هذا المدى الأسود
أضأتُ وكنتُ للأيامِ دورتها
وللأشياء قُوَّتها
أَمَتُّ . . ومُتُّ
نمتُ وقُمْتُ حتى بَرْغَمُ الوَقْتُ . .
وَمُتُّ . . وَمُتُّ
حتى شرّش الصّمْتُ
وأُنبئِتُ . . .
بأن الأرض سوف تدور حول القبرِ ثانيةً

فأنبأْتُ . . . .
بأنّ (الـ . .) سوف يكونُ . . .
حين يكون لي بيتٌ . . .

××××××

ومن غيري سيسطع في المدى الأسود
اذا عزّ الكلامُ وَدُجّن الشعراء
وأخرجت الطوائف من كتابِ (الأمسِ)
مملوكاً، ومملوكاً . . . ومملوكاً
تقاسمت المماليك البلاد . .
نساءها، ورجالها
وترابها والماء . . . حتى الماء . .
(ومجداً)يالغربة ما يُسمَّى اليوم في وطني
عن الأسماءْ
فأحياءٌ هم الموتى
وموتانا هُمُ الأحياء . .
فمن غيري . . وغير دمي إذن يشهد؟؟
دعوني أقرأ المشهد . .

وأقرأ ما تيسر لي من الأعمار بعد الموتِ
إنّ العُمر قبلِ الموتِ
عتبهُ موتْ
ودربٌ بادِرء أجردْ. . .

[المشهد]:

عباءاتٌ تجرجرها الصحارى
آلة عمياء، تأخذ شكل جاريةٍ
وأحياناً تصيء وتعقف الذّيل المذهب
قُرب طفلٍ نائمٍ
ومصاحفُ مَمْحوّةٌ منها حروفُ
الحاء: حرب الاخوة الأعداء
والرّاء: التي لثغت بها الصحراءُ
منذ الشّعر
غمدٌ فارغٌ وجدارْ
يميلُ يميلُ حتى آخر المشهد
جدارٌ كله أبواب،
فبابٌ للسجون، وآخرُ للقبر
وبابٌ موصدٌ سمّوهُ باب (الفجر)
وباب رابع يُفضي الى الصحراءَ
أبواب، وأبوابٌ. . وأبوابٌ. . .
وحين الليل يأتي مثقلاً بنواحِ أمواتٍ
يكادُ يُدار في الأقفال مفتاحُ. . . .
يكــادُ يصـرّ بابُ النـاس. . . باب الأرضِ. . .
بابُ اللّهِ والصّعلوكِ
تكسرهُ يدُ المملوكِ، تُقفُله على بابٍ صديءٍ خَلْفَهُ
رملُ
وخلف الرَّمل مشنقةٌ. . .
وخلفهما فدائيٌّ يحاولُ أن يرى وَغُبار،
يُثارُ. . يُثارُ
حتى يحجب المشَهْدَ.

النقد الأكاديمي

في مواجهة شعرنا الحديث

- ١ -

فاضل ثامر

رغم أهمية النقد الأكاديمي في اغناء ورفد التجربة النقدية المعاصرة في الأدب العالمي، الا أن النقد الأكاديمي في العراق ظل في الفترات السابقة بعيداً عن المساهمة في رصد وفحص وتقويم التجارب الأدبية المعاصرة والاسهام بشكل فاعل في مسيرة الحركة النقدية المعاصرة وذلك لأنه أختار لنفسه أن لايقترب من هموم واشكالات المرحلة الراهنة، فظل أسير الموضوعات والمراحل التاريخية القديمة أو غير المعاصرة، وغالباً ما كان يسقط، بسبب ضيق الأفق هذا، آسير البحث التقليدي والنظرة السلفية الجامدة، وخسر نتيجة لذلك تعاطف الأدباء والنقاد والقراء على السواء، وبالتالي خسر امكانية التفاعل والتواصل مع الثقافة الوطنية وهمومها. ولقد كان الدكتور علي جواد الطاهر جريئاً في نقده لتزمت الأكاديميين هذا ولموقفهم من الموضوعات المعاصرة، وقد وفق في تفنيد كل الحجج الأكاديمية الواهية التي تقف ضد تناول الموضوعات المعاصرة[1].



يوسف الصائغ

يبعث على التفاؤل أن يوفق عدد من الباحثين الشباب في كسر طوق هذا الحصار المفروض على الموضوع المعاصر، وأن يختاروا بشجاعة عدداً من الموضوعات الحديثة التي تمتلك حيويتها وأهميتها الراهنه بالنسبة للحياة الثقافية والفكرية. وأنه مما يبعث على الثقة بالبحث الاكاديمي أن ينجح عدد من هؤلاء الدارسين في التعامل مع موضوعاتهم المعاصرة من زوايا نظرية نقدية حديثة مبتعدين بذلك عن تقاليد البحث الأكاديمي التقليدي الذي كاد أن يتجمد منهجاً وتبويباً ورؤية. ولقد أشار عدد من النقاد الى هذا الأفق الجديد الذي يعدنا به المنهج الأكاديمي الحديث ويرى الناقد عبد

الجبار عباس أن أنجاز مثل هذه البحوث «يؤشر بدء مرحلة النضج اللائق في الدراسات الأكاديمية عن ادبنا الحديث التي مهدت لها دراسات جامعية سابقة قدمها باحثون نقاد أو ذوو حس نقدي.»[٢]

والواقع أن الباحث الأكاديمي - بما يتصف به من مزايا وسمات علميه كالصبر والدقة والأمانه العلمية والتتبع والتثبت والموضوعية والجرأة والموهبة[٣] والقدرة على التحليل والتركيب والموازنة والمقارنة - مؤهل لانقاذ النقد الأدبي من التخبط في الفوضى والتعميم وأصدار الأحكام المجانية التي لاترتكز الى أساس موضوعي. كما يتيح النقد الأكاديمي للناقد فرصة بلورة منهج نقدي مسؤول ووضع حد لظاهرة غياب النظر المنهجي المنظم في الكثير من الكتابات النقدية المعاصرة. فلقد أسهم النقد الأكاديمي في إضاءة الكثير من الجوانب المهمة المتعلقة ببناء العمل الادبي، وخاصة في ميدان الشعر الحديث. فلقد كنا نرى بعض النقاد يصدرون بعض التعميمات والأحكام الفضفاضه حول «الايقاع» و «الموسيقى الداخلية» في الشعر أو حول الاتكاء على «الصورة الفنية» أو حول وجود «قيمة دلالية ومعنوية» محددة للموسيقى الشعرية أو للبحر العروضي أو للايقاع الداخلي الا أنهم ظلوا في حدود التعميم وعجزوا عن تقديم خلفيات علمية تدعم هذه الأحكام والظواهر فجاءت مساهمة النقد الأكاديمي واضحة ومتميزة عندما درست كل هذه العناصر بطريقة إحصائية جادة، ونجحت عن طريق التحليل والاستدلال في الكشف عن الكثير من جماليات القصيدة الحديثة.

الا أننا لانبرىء النقد الأكاديمي من بعض العيوب والمزالق الخطيرة ومنها الميل الى تجزئة العمل الأدبي الى مجموعة كبيرة من العناصر والمكونات الرئيسية والفرعية التي تقتل النص الأصلي وتضعه بكل برود على طاولة التشريح وتلغي تلك الوحدة الداخلية بين كافة العناصر الفنية والمعنوية أو ما تسمى بقيم الشكل والمضمون. ومن عيوب النقد الأكاديمي الأسراف في النزعة الموضوعية على حساب الحس الذوقي والجمالي. فمن الملاحظ ان البحث الأكاديمي يعني في نظر بعض الباحثين أقصى درجات الحياد والموضوعية في النظر والتحليل والوصف، واقصاء كل ما هو ذاتي او انطباعي، لذا يستحيل البحث الاكاديمي لدى هذا البعض بسبب فقدان التعادل بين ماهو ذاتي وموضوعي الى نص جاف وكئيب ودونها ماء كما يقول النقاد العرب. ولقد حذر لانسون من مخاطر هذه النزعة الموضوعية المتطرفة، واكد على الموقع المتميز الذي يحتله الذوق الشخصي والنقد التأثري في البحث الأكاديمي[٤].

وهذه المسألة تقودنا الى مواجهة مشكلة كبيرة تتعلق بحدود المنهج الاكاديمي النقديه وعلاقته ببقية المناهج النقدية المعاصرة، ترى هل يكفى أن نصف البحوث الأكاديمية المعاصرة بصفة «النقد الأكاديمي» فقط ونعزلها عن السياق العام لتطور وتداخل المناهج النقدية المختلفة.

في تقديري ان إطلاق صفة «النقد الاكاديمي» أو الجامعي على أمثال هذه البحوث المتباينة أمر لايكفي اذْ أننا نستطيع ان نتلمس عبر الكثير من هذه المحاولات الجادة ملامح متفرقة لجميع أو أغلب المناهج النقدية المعاصرة متغلغلة في ثنايا النظر الأكاديمي. ولن يكون مثيراً للدهشة أن نجد الى جانب الصرامة الأكاديمية والموضوعية الباردة اكثر من ملمح نقدي حديث في البحث الواحد. فقد نجد في البحث الأكاديمي الواحد نزعة تفسيرية» الى جوار، نقد تقويمي، وقد نجد منحى تحليلياً الى «جانب نزعة تأثرية أو اجتماعية أو تاريخية.

ولقد نبه الناقد ديفد ديتسشن في «مناهج النقد الأدبي» الى ذلك عندما أشار الى أن الناقد الأكاديمي على وجه الخصوص وهو مزود بأنواع من المعلومات الدراسيه تتصل بالسيرة والتاريخ والنص يميل الى ان يجمع بين الخبر والتفسير والايضاح والتقريظ في ملاحظات على أثر أدبي أو أديب. ولايرى الناقد ضيراً من شيوع هذه النزعة «الانتقائية» في النقد الأكاديمي اذْ يقول «وليست هذه الطريقة التي يمكن أن ندعوها انتقائية مربكة بالضرورة. فقد مرت بنا أمثلة ذات أثر من نقد يجمع عناصر من مناهج مختلفة. ونستطيع ان نورد أمثلة أخرى وبخاصة من النقد الأكاديمي في اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين حيث ازدهرت الطريقة التي تجمع بين النقد والسيرة»[٥]

وهكذا فأن الناقد الأكاديمي الذي يستخدم المنهج الأكاديمي أطاراً للبحث بمستطاعه أن يتوسل بالمناهج النقدية الحديثة في عمله. وهذا ما سنجده عند تناولنا لعدد من الدراسات النقدية الأكاديمية التي نحن بصددها الآن.

(٢)

في هذا البحث ساتناول بالدراسة أهم، ولا أقول جميع، اسهامات النقد الأكاديمي في العراق في مواجهة تجربة الشعر العراقي الحديث. وأنا أدرك مقدماً ان هذه البحوث تختلف في المنهج والأتجاه والرؤية رغم أنها جميعاً تنضوي تحت معطف النقد الأكاديمي. والبحوث التي سأتناولها هي:

● «الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور» د. جلال الخياط

(١٩٧٠)

● **«الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨» يوسف الصائغ (١٩٧٨)**

● **تطور الشعر العربي الحديث في العراق. ١٩٧٥ د. علي عباس علوان**

● **«دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر» د. محسن أطيمش ١٩٨٢**

فبحث الدكتور جلال الخياط مثلاً أمين الى حد كبير للمنهج الأكاديمي وهو يتناول تجربة الشعر العراقي منذ منتصف القرن التاسع عشر وانتهاء بنضج محاولات التجديد على ايدي ممثلي حركة الشعر الحر وهو يتناول - كما هو واضح فترة زمنية طويلة جداً. أما بحث الدكتور علي عباس علوان فيكتفي برصد تجربة الشعر العراقي قبيل تبلور حركة الشعر الحر مركزاً بشكل خاص على دراسة «الظواهر والسمات الفنية من خلال تحليل طبقات القصيدة الثلاث: الخيال والصورة، اللغة، فالأساليب الموسيقية». ومن الجانب الآخر فأن بحث يوسف الصائغ يتناول الجوانب المختلفة من تجربة حركة الشعر الحر بما فيها الظواهر الفنية والمعنوية أو ما يسميها بقيم الشكل والمضمون.

وأخيراً فان دراسة د. محسن أطيمش تعنى بدراسة تجربة حركة الشعر الحر منذ حركة الريادة وحتى السبعينات، ولكنها بخلاف دراسة يوسف الصائغ، تركز على الظواهر الفنية في الشعر فقط دون أن تعنى عناية مستقلة بمشكلات المضمون أو بالمشكلات المعنوية. ومن هنا نكتشف هذا التباين الكبير في اتجاهات هذه البحوث واهدافها ومنطلقاتها، وهو ما يمنح تجربة الشعر العراقي الحديث فرصة مواجهة كل هذا التنوع في التناول النقدي الجاد، وهو من الجانب الآخر أمر له أهميته الخاصة في اثراء تجربة النقد الأكاديمي بشكل خاص والنقد الأدبي العراقي بشكل عام.

٣

إذا كان د. علي عباس علوان ود. محسن أطيمش يكتفيان برصد الظواهر والسمات الفنية في الشعر العراقي الحديث بشكل أساسي، فأن يوسف الصائغ يلجأ الى تناول الظواهر الفنية والمعنوية معاً تحت عنوان «قيم الشكل وقيم المضمون». ولقد مهد الباحث للبحث بتمهيد تأريخي شامل، كما أختتم بحثه بخاتمه بلور فيها أهم نتائج البحث. ويحس القارىء بالتفاؤ ل فهنا بحث يطمح كما يبدو لتناول التجربة الشعرية بكل تشابكاتها الفنية والمعنوية ولا يكتفي بالنظرة التجزيئية للعمل الفني. الا أن تفاؤلنا هذا سرعان ما يتبدد حالما نتطلع الى تبويب «البحث فلقد قسم الباحث المتن الأصلي الى بابين أساسيين: الباب الأول في المضمون وتضمن أربعة فصول تتناول ١ - الفكر ٢ - السياسة ٣ - الخصائص الاجتماعية ٤ - الخصائص النفسية. أما الباب الثاني فقد شاء أن يقسمه الى أربعة فصول ايضاً تتناول ١ - الوزن ٢ - اللغة ٣ - الصورة ٤ - البناء.

والباحث هنا يكرر الخطيئة الأزلية للنقد الأكاديمي ونعني بها تجزئة النص الشعري الى مجموعة من العناصر المكونات والعلاقات المنفصلة عن بعضها الآخر. وقد يقال ان هذه النظرة التجزيئية ضرورية للأغراض الدراسية الصرف وأن الباحث لاينكر الوحدة الجدلية العميقة التي تشد كافة مكونات وعناصر العمل الأدبي والتي يصطلح عليها بعناصر الشكل والمضمون أو الظواهر الفنية والمعنوية. ولكن الباحث الأكاديمي مهما احتاط للأمر، سيجد نفسه في آخر الآمر وقد أستغرق في الأجزاء الميكرسكوبية الصغيرة للعمل الفني ناسياً النظرة الكلية الشاملة لترابطات هذا العمل ودلالته ووظيفته. وأنها لمفارقة غريبة - تتناقض ومنهج الباحث ورؤ يته الفكرية - أن يخفق في دراسة «قيم المضمون» في الشعر الحر بينما يوفق الى حد كبير في دراسة «قيم الشكل».

ولنواكب خطوات الباحث لنتعرف الى جوانب الأخفاق والنجاح.

حاول الباحث في «التمهيد» المطول الذي قدم به لبحثه ان يميط اللثام عن العوامل الأجتماعية والسياسية والثقافية التي اسهمت في ظهور وتطور حركة الشعر الحر في العراق، معيراً أهمية خاصة للعوامل والتغيرات السياسية، وهو في ذلك ينحى منحىً تأريخياً وأجتماعياً ويفيد الى حد كبير من معطيات الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي. والحق يقال فأن هذا التمهيد يتسم بالشمول والتقصي والجهد الواضح للوقوف على الكثير من المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسيكولوجية والتي كانت وراء ميلاد التجربة الشعرية الجديدة في العراق. ورغم أن الكثير من الدارسين قد أشاروا الى الأصول الأجتماعية لحركة الشعر الحر، وكشفوا عن الكثير من المؤثرات الاساسية والثانوية لها، الا ان هذا «التمهيد» ينجح في أن يجعلنا نعيش مخاض هذه الحركة بكل حرارتها وعنفوانها.

والواقع أن هذا التمهيد لم يقتصر على تقديم الخلفيات السياسية والثقافية والاجتماعية لحركة الشعر الحر، بل توقف عند بعض المحطات المهمة التي أسهمت في بلورة وعي الشعراء والظروف والملابسات التي تخللت كتابة ونشر بعض القصائد والمجموعات الشعرية المهمة، كما رصد بشكل موفق الكتابات النقدية المبكرة التي حاولت أن تواكب التجربة الشعرية الجديدة، رغم أن هذا الرصد ظل محدوداً بسبب اقتصار الباحث على متابعة عدد من المجلات

العراقية والعربية المعروفة وأهمل اهمالاً تاماً الصحافة اليومية والكثير من المجلات السياسية والأدبية التي كانت تكشف عن ردود فعل متباينة تجاه هذه الحركة. والحق أن هذا «التمهيد» رغم ارهاقه بسيل من الأحداث والتفاصيل السياسية الثانوية - يخرج من نطاق التمهيد التقليدي ليصبح جزءاً من البحث وبشكل خاص الفقرات التي تتعلق بالظروف الموضوعية والذاتية التي كانت تقف وراء كتابة وظهور بعض القصائد المبكرة.

وبعد أن ننتهي من التمهيد نقف بمواجهة الفصول الاربعة التي خصصها الباحث لدراسة «قيم المضمون». الا أننا في الحقيقة لا نشعر لحظة بأننا قد فارقنا «التمهيد» فطريقة البحث (الرصد هي ذات الطريقة التجريدية والذهنية التي اعتمدها الباحث سابقاً. فهاهو يتحدث لنا عن المؤثرات الفكرية «السياسية والاجتماعية التي أسهمت في تكوين وعي الشاعر دون أن يكون همه التعامل مع التجارب الشعرية ذاتها وبالتحام حقيقي معها، لقد نسي الباحث - وهو في غمرة النظرة التجزيئية هذه - أن الفكر في الشعر لا يمكن أن يكون معزولاً ومجرداً عن القصيدة وأنه لايمكن أن يختزل الى مجموعة من التعابير والافكار الذهنية الصرف. وهكذا إنهارت تلك الوحدة التي تشد قيم الشكل والمضمون» ونسي الباحث أو تناسى استحالة الفصل بين هذه القيم. فالمضمون في الفن ليس فكرة مجردة، بل فكرة استحالت الى صورة.»[6] وأن الأسلوب والفكر شيء واحد.»[7] وكما يرى أحد النقاد المعاصرين فان «أي شكل فني ليس اكثر من مضمون جرى تشييئه وتحويله الى مادة ملموسة[8] وقديماً قال هيغل «ان الفكرة او المضمون المثالي يتراءى من خلال الصورة الفنية»[9].

ولذا فقد جاءت دراسته للفكر غير موفقة. فهو لم يحاول ان يتعرف الى كيفية تشكل الفكر جمالياً داخل الشعر، بل اكتفى بأستخلاص القيمة الفكرية بشكل تجريدي، بل هو غالباً ما يتجاهل القصائد أو يضعها جانباً ليتحدث لنا عن الموقف الفكري للكاتب خارج القصيدة، وهو امر لا يهمنا كثيراً - خاصة ونحن ندرس «المضمون». فالمهم بالنسبة لنا الفكر وقد استحال شعراً، أما الفكر خارج القصيدة، او الفكر الذي فشل في ان يتجسد فنياً وشعرياً فهو أمر ينتمي الى تاريخ النظم الفكرية أو في أحسن الأحوال الى «النظم» و«الشعر التعليمي». **لو ان الباحث حاول ان يرصد كيفية نمو الفكرة أو الرؤيا السياسية والفكرية للشاعر خلال القصيدة بربط محكم بين المقومات الفنية والدلالية لكان بمقدوره أن** يغني البحث بمعطيات جديدة، خاصة وأن منهج البحث الاجتماعي والتاريخي الذي أفاد منه يمكنه من الاضطلاع بمثل هذه المهمة. الا ان من المؤسف ان يكرر الباحث هذا المنزلق الخطير الذي يقع فيه الكثير من النقاد والباحثين حسني النية الذين ينسون دورهم كنقاد ويتحولون الى مؤرخين قبل كل شيء. فالمؤرخ الذي يدرس النص الأدبي لايعبأ بوحدته الفكرية والجمالية، بل يجهد للافادة منه كوثيقة تأريخية معينة تكشف له عن قيم العصر الفكرية والسياسية. وهو بهذا يتحول الى اجزاء من الشواهد التاريخية ليس الا. والغريب أن الباحث غالباً ما يمنحنا مثل هذا الأحساس خاصة عندما يلجأ الى أختيار فقرات مقطوعة الأصول ومنزوعة قسراً عن سياقها لتدرج مع حشد كبير من الشواهد الشعرية التي خلت حتى من أسمائها مبدعيها، وكأنها ليست بحد ذاتها ذات قيمة، أو انها القيمة النهائية، بل مجرد «وسيلة» لخدمة المؤرخ، وكما يشير الناقدان كارلوني وفيللو فأن هناك «دراسات تأريخية تبتعد أكثر فأكثر من وجهة النظر النقدية البحث وتعالج هذه الدراسات الواقعة الأدبية على أنها حدث إجتماعي مماثل لغيره، مجرد من قيمته الجمالية»[10] ولذا فأن لانسون الذي نبه الى مخاطر هذه الظاهرة أقترح أن يكتب الى جانب تاريخ الأدب أي الانتاج الأدبي - تاريخ أدبي، وكان يقصد من هذا رسم لوحة عن الحياة الأدبية للأمة وتاريخ الثقافة[11] فيها ومثل هذا العمل. ينتمي الى التاريخ الاجتماعي اكثر من انتمائه الى النقد الأكاديمي وهذه هي ذات الخطيئة التي يرتكبها الباحث عن دراسة لقيم المضمون خاصة.

لقد كان يفترض أن يعني الفصل الأول - كما أشار الباحث الى ذلك في مقدمته - بـ «التيارات الفكرية الرئيسية التي عبر عنها الشعر الحر..» والفصل الثاني بـ «المضمون السياسي الذي أحتواه الشعر الحر» والفصل الثالث بـ «الخصائص الاجتماعية التي عبر عنها الشعر الحر». كما يهدف الفصل الرابع للتعبير عن «خصائص الشعراء النفسية التي عبر عنها الشعر الحر»، الا أن كل هذه الأفتراضات لم تتحقق بسبب طريقة الباحث الأكاديمية بل التقليدية في تناول عناصر المضمون هذه. لقد بدا الباحث لنا - شأنه في ذلك شأن أي باحث تقليدي - وكأنه يدرس «أغراض» الشعر التقليدية كالغزل والهجاء والمديح أياها بمقولات جديدة كالفكر والسياسة والخصائص الاجتماعية والنفسية. وهو غالباً ما ينهمك لاستخلاص هذه «الأغراض» الشعرية الجديدة دون أن يعبأ بالنمط الشعري ذاته وأضافة الى ذلك نحن لاندرك سبب تخصيص فصل خاص بالفكر وآخر بالسياسة، بينما وجدنا أن الباحث يكاد أن يتحدث عن مسألة واحدة. ولذا فقد كان بالامكان أن يدمج الباحث الفصلين الأول والثاني في فصل واحد يتحدث فيه عن «الرؤية الفكرية والسياسية للقصيدة» كما هي مجسدة جمالياً في النص الشعري وبعيداً عن كل الاضافات والافتراضات والتأويلات الخارجة عن النص.

اي أن تكون القراءة قراءة خلاقة للنص الشعري، لا لأفكار الشاعر أو لأفكار العصر، وأن لا يعمد الى ماهو خارج القصيدة الا لإضاءه القصيدة ذاتها. وهكذا يمكن القول بأن الباحث لم يوفق في الكشف عن الخصوصيات الجمالية للمضمون في القصيدة الحديثة. وليس معنى هذا أن التفاصيل والحقائق التي وردت في هذه الفصول لاقيمة لها. على العكس أنها ذات قيمة «تأريخية» كبيرة: كجزء من «التاريخ الاجتماعي» و«تأريخ الأفكار». ولو ان هذه الفصول حملت بعض العناوين التي اعتادت بعض البحوث الأكاديمية على ادراجها كـ «دراسة الحياة السياسية» و«دراسة الحياة الاجتماعية» «دراسة الحياة الفكرية» «دراسة الحياة الثقافية» لكان ذلك أجدى وأكثر تطابقاً مع محتواها.

كما كشف لنا منهج الباحث في هذه الفصول عن قصور في فهم الطبيعة الدايناميكية لعملية «الانعكاس» في الأدب والفن، فقد تناولها الباحث بفهم ميكانيكي مسطح. فهو يشير الى شعراء حركة الشعر الحر فيقول «ان هؤلاء الشعراء عبروا عن هذه الظروف وعكسوا الواقع الذي كانوا يعيشونه فكرياً وسياسياً واجتماعياً بدرجات متفاوته.»[١٢] بينما نجد أن الشاعر لا يكتفي بالتعبير عن الواقع أو «عكسه» بشكل آلي كما تفعل المرآة، بل هم يتمثلونه ويعيدون خلقه خلقاً جمالياً عبر وعيهم ومخيلتهم الخلاقة.

ومن المؤسف أن تضيع بسبب هذا الأطار الأكاديمي الجامد الكثير من الايماضات والملاحظات النقدية الذكية المبثوثة بين هذه الفصول وخاصة في الفصلين الاخيرين والتي لم تستطع أن تتواصل وتتكامل لتمنح البحث أفقاً نقدياً جديداً.

(٤)

ما أن يشرع الباحث بدراسة «قيم الشكل» في الباب الثاني بفصوله الأربعة: الوزن واللغه والصورة والبناء حتى نكتشف بأننا أمام ناقد عصري يدرك الخصائص السرية لعالم القصيدة الداخلي. وأنا أعتبر أن هذا الباب يشكل جوهر البحث الحقيقي، وهو كفيل بأن يوطد مكانة الباحث كناقد ذوقي وجمالي معاصر.

يتناول الباحث في الفصل الاول مشكلات موسيقى الشعر تحت عنوان «الوزن» وقد اعطى الباحث الاولوية لهذا الفصل في بحثه عن قيم الشكل لانه كما أشار في «المقدمة» أراد ان يشير الى حقيقة أن الشعر الحر حقق السبق في التجديد من خلال الأطار الموسيقي، واستطاع بذلك ان يؤثر في تطور الجوانب الفنية الأخرى بما فتحه امامها من آفاق.»[١٣] وهو هنا يختلف مع د. محسن أطيمش الذي أثر ان يؤجل دراسة «موسيقى الشعر» الى نهاية البحث. وأرى ان تقديم دراسة موسيقى الشعر في البداية اكثر منطقية وشروعية. الا اننا لاحظنا أن الباحث في دراسته لموسيقى الشعر قد انتصر على دراسة «الوزن والقافية» فقط وأهمل عناصر موسيقية مهمة لها أثر كبير في اغناء البنية الموسيقية للقصيدة الحديثة كالايقاع مثلاً، بينما نجد ان دراسة د. محسن أطيمش قد ركزت تركيزاً خاصة على مشكلات الايقاع الداخلي في الشعر. ويمكن القول هنا ان الباحث يكاد ان يجاري نازك الملائكة في تنظيراتها لحركة الشعر والنظر اليه كظاهرة عروضية أساساً. ومع ذلك فقد نجح الباحث في أن يقدم لنا عرضاً تاريخياً عبر منهج وصفي متميز لمشكلات الوزن والقافية بشكل خاص وللموسيقى الشعرية بشكل عام. وهو يتفوق في هذا الجانب على بحث محسن أطيمش الذي أهمل الجانب التأريخي والتقط ظاهرة الموسيقى الشعرية كشيء منجز ونهائي.

لقد وفق الباحث في دراسة ورصد الكثير من الجوانب المهمة ذات العلاقة بالوزن ومنها ظاهرة المزج بين نمطين من الحر والتقليدي، وظاهرة الخروج من وزن الى آخر اي التنويع في الوزن ضمن القصيدة الواحدة، وظاهرة التدوير في الشعر الحديث. وهو على سبيل المثال يرى أن مصطلح التدوير قد شاع عن طريق الخطأ مكرراً بذلك رأي نازك حول امتناع التدوير في الشعر الحر وان المقصود هنا «التضمين» لا التدوير. كما تحدث الباحث عن مسائل اخرى تتعلق بموسيقى القصيدة منها مسألة «الجملة الشعرية» التي سبق وأن طرحها الدكتور عز الدين اسماعيل من قبل. ولم يكتف الباحث بذلك بل حاول ان يواجه معضلة معقدة. تتعلق بتحديد «المدلول النفسي والفني لكل بحر». وفي محاولة الكشف عن الدلالة الموسيقية لبحر الكامل مثلاً يتفق مع الناقد احسان عباس الذي يرى «أن القصائد التي اعتمدت البحر الكامل هي في الغالب تجارب ذات حس حزين قاتم وانها بالأضافة الى ذلك تحتمل حركة متتابعة لكنها لا تخلو من هدوء.»[١٤]. والباحث حاول ان يستقرىء عدداً كبيراً من القصائد ويستخلص منها أهم البحور الشعرية الشائعة لدى الشعراء الرواد. ومثل هذه الطريقة الأحصائية ذات أهمية بالغة وقد سبقه اليها عدد كبير من الدارسين منهم الدكتور ابراهيم أنيس في «موسيقى الشعر» وقد اعار د. علي عباس علوان ود. محسن أطيمش هذه المسألة عنايه أكبر عبر استقصاء مبني على احصاءات ذات دلالة كبيرة.

ورغم ان الباحث قد أتكأ في القسم الأعظم من استنتاجات هذا الفصل على آراء الباحثين والنقاد الذين سبقوه، الا أنه قدم بعض الملاحظات والأجتهادات ذات الطابع الشخصي ومنها محاولته تقديم تفسير يبين سبب شيوع بعض البحور الشعرية في هذه المرحلة أو تلك من مراحل تطور حركة الشعر الحر، اذ يرى أنه «في

كل مرحلة شعرية يسيطر على الشعراء عامة لسبب أو لعدة أسباب نوعٌ معين من الأحساس بنغم ما بحيث يقتاد اكثرهم الى تبنيه. وقد يكون هذا الأحساس ناجماً عن التأثر بنموذج شعري ناجح يخلق جواً موسيقياً مسيطراً.»[١٥] كما لاحظ الباحث مثلاً عند حديثه عن نظام التقفيه في الشعر الحديث ميل الشعراء بشكل عام الى القوافي الساكنة، الا انه رغم أن التسكين قد افاد الشعراء في التخلص من الضرورات النحوية التي يستدعيها اثبات الحركة، الا أنه في الوقت نفسه قد أثر في موسيقى القصائد الجديدة فأفقدها التنويع كما أن ذلك قد جعل التدوير صعباً.[١٦] ورغم أن الباحث قد توقف عند نظام التقفية هذا، الا انه لم يحاول مثلاً ان يكشف عن دلالات هذا النظام المعنوية مثلما يفعل بعض النقاد والمحدثين كالدكتور كمال أبو ديب مثلاً.

ويمكن القول هنا بأن هذا الفصل، رغم إقتصاره على رصد قضايا الوزن والقافية، وأهماله لعناصر لاتقل أهمية عنها كالايقاع والجرس الموسيقي، يشكل مساهمة مهمة في اغناء البحث الأكاديمي حول المشكلات العروضية والموسيقية التي اثارها ويثيرها الشعر الحديث.

(٥)

يخصص الباحث الفصل الثاني (من الباب الثاني) لدراسة لغة الشعر الحديث. وقد مهد الباحث بذلك للكشف عن الحاجة لتطور اللغة الشعرية، وقرن هذا التطور بالتغيرات الاجتماعية التي أحدثتها الصناعة والحضارة في بنية المجتمع، وأشار الى منحى الشعراء لاستخدام لغة بسيطة خالية من التعقيد، وأبدى الباحث اتفاقه مع رأي الدكتور عز الدين اسماعيل في أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة «فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة.»[١٧].

وبعد أن اكد الباحث على الأساس الاجتماعي لتطور اللغة بشكل عام حاول استقصاء المصادر الأساسية التي رفدت وأغنت لغة الشعر الحديث، وبشكل خاص المفردة اللغوية، ورغم أن الباحث ركز بشكل خاص على دراسة تطور المفردة في لغة الشعر الحديث، الا أنه لم يسرف في هذا الجانب على حساب الجوانب التركيبية والتعبيرية الاخرى للغة كما فعل د. محسن أطيمش مثلاً، بل فسح مجالاً مناسباً لدراسة التراكيب اللغويه لدى عدد من الشعراء كالسياب والبياتي، واستطاع أن يؤكد بعض الاستنتاجات الشائعة في هذا المجال حول لغة السياب الشعرية واقترابه من الموروث اللغوي، كما أشار الى أزدواجية لغة بعض الشعراء مثل عبد الرزاق عبد الواحد بين موقفين لغويين احدهما يناقض الأخر. فعبد الرزاق عبد الواحد مثلاً يبدو حيناً لغوياً ينتمي الى الموروث بشكل متطرف وحيناً يرمي نفسه في أحضان اللغة[١٨]، وهي أحكام عاد محسن أطيمش لاغنائها في بحثه فيما بعد. ولقد لاحظنا هنا عند الكشف عن المؤثرات التي اغنت لغة الشعر أن الباحث كان يخلط بين اللغة القصصية وبين طريقة البناء القصصي. ولقد لاحظنا أن الكثير من الأحكام الخاصة بالروافد التي أغنت لغة الشعر والتي جاء على ذكرها الباحثان يوسف الصائغ ومحسن أطيمش سبق وأن أشار اليها عدد من النقاد والباحثين منهم الناقد طراد الكبيسي وخاصة عند الحديث عن تأثيرات التراث الشعبي كالافادة من الالفاظ الشعبية والأمثال والمعتقدات الشعبية والالعاب والأغاني والأهازيج[١٩] وكان من الانصاف هنا الأشارة الى مثل هذه المساهمات مادامت ذات صلة مباشرة بالموضوع.

(٦)

وأذا كان الباحث لم يستطع أن يثير قضايا خطيرة وجديدة ومثيرة في الفصلين الأول والثاني الخاصين بموسيقى الشعر واللغة، فأنه يحقق في الفصلين الأخيرين: الثالث والرابع الخاصين بالصورة والبناء انجازاً نقدياً متميزاً يكشف عن حس ذوقي مرهف وقدرة على التقاط أدق التفاصيل الخاصة ببناء الصورة الفنية وبمعمارية القصيدة الحديثة.

ففي الفصل الثالث يقدم لنا الباحث مسحاً عريضاً لتطور توظيف الصورة الفنية في الشعر الحر ويكشف عن الأنماط المختلفة للصورة، كما يتناول ضمن هذا الفصل ظاهرة استخدام الاسطورة والرمز في الشعر الحديث بخلاف د. محسن أطيمش الذي آثر ـ وهو محق في ذلك ـ أن يخصص فصلاً مستقلاً لدراسة هذين الجانبين الخطيرين.

حاول الباحث أن يقترب هنا من مفهوم حديث وعصري للصورة الفنية، وحاول ان يبتعد قدر ما أستطاع ـ وأن لم يحقق نجاحاً كلياً ـ عن المفهوم البلاغي والتقليدي للصورة في موروثنا البلاغي والنقدي. والباحث ينتقد تطبيقات المنهج النقدي القديم في التعامل مع الصورة الشعريّة لانه «يعتمد نظرة منطقية ووصفية تقوم على رصد التشابه الخارجي بين الموضوعات دون الاتجاه الى كشف علاقات جديدة واستنباط قوانينها الخاصة منعكسة في تجربة الشاعر الداخلية.»[٢٠] وخلال ملاحقته لتوظيف الصورة سجل ملاحظات نابهة منها انتباهه الى أن الصفات التي أوردها الشعراء



علي جواد الطاهر



هي في الغالب صور بصرية حسية تتعلق بالشكل الخارجي للموصوف[21]، كما لاحظ أن بعض الشعراء كانوا يعنون الصور لذاتها دون الاهتمام بما تقدمه الصورة من خدمة، لمجموع القصيدة كبناء[22] كما نبه الى شيوع الصور التقليدية في الكثير من التجارب الشعرية الحديثة. وكان الباحث جريئا في محاولته تصنيف الصورة الشعرية الى مجموعة من الأنماط الأساسية هي :-

١ ـ الصورة المفردة
٢ ـ الصورة القصيرة
٣ ـ الصورة الطويلة
٤ ـ الصورة القصصية

كما أشار الى نمط خامس هو «القصيدة بالصورة» رغم أنه لم يشر اليه كنمط مستقل وخاص. والباحث هنا يبدو اكثر جرأة من الدكتور محسن أطيمش الذي آثر الأبتعاد عن التقسيمات المحدثة قدر الأمكان.

ولم يكشف لنا الباحث فيما اذا كان التقسيم الذي أتبعه هو أبتكار شخصي خاص ـ كما أعتادت نازك الملائكة أن تفعل مثلاً ـ أم أنه قد أستمده من مصادر اخرى، الا ان الذي نعلمه ان تعبيري «الصورة القصيرة» و«الصورة الطويلة» هما من التعابير التي أستخدمها أحسان عباس في حديثه عن الصورة الشعرية لدى البياتي في كتابه «عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث». ولقد سبق للباحث وأن أشار شخصياً الى استخدام احسان عباس لهذين المصطلحين في التمهيد الذي كتبه للبحث[21]

وعند تحديده لحدود هذه الأنماط اشار الباحث الى أن «الصورة ـ المفردة» هي الصورة التي تعتمد المفردة وحدها سواء كان ذلك عبر الوصف أو العطف[22] وهي تشكل أبسط أنواع الصورة الشعرية[23]، ثم تحدث عن الدلالة السيكولوجية لهذا النمط من الصورة فعبر عن اعتقاده بأن «اللجوء الى الصفات لم يكن يخلو من دلالة نفسية. ان من يستقرىء الصفات التي حفلت بها قصائدهم (الشعراء) لابد من ان يلاحظ أنها صفات تعبر غالباً عن احساس بثبات الأشياء وسكونها، وضعف قدرتها على التغيير. وأنه لمما يثير الأنتباه ان اكثر الصفات التي استعملوها كانت ذات طابع سلبي قوامه الحزن والشحوب، والتعب، والقدم، والخوف والضجر، والقذارة.»[24] الا أن الباحث، بعد أن أحس بمخاطر هذا التعميم استدرك مشيراً الى انه «في مقابل هذه الصفات كان الشعراء يقدمون أحياناً بعض حاجتهم الى الحلم والى تغيير الواقع.»[25] ويمكن القول أن الباحث بمحاولة كشفه عن القيمة الدلالية والسيكولوجية لشيوع هذا النمط من الصورة الشعرية يشكل أضافة

نقدية ذكية، ونلاحظ أن الباحث عند تحديده لطاقة «الصورة القصيرة» عاد دون أن ينتبه لذلك، الى مصطلحات النقد البلاغي الموروث عندما أشار الى أن «قوام هذا النوع من الصور جملة تشبيه أو استعاره، وغالباً ما يتضمن التشبيه كل أو اغلب أركانه البلاغية من مشبه ومشبه به واداه تشبيه ووجه شبه[٢٦] أما في مجال الاستعارة فالصورة غالباً ما تعتمد علاقات شبه وهي استعارات مكنية غالباً، وسيلتها الفعل[٢٧]» وقد لاحظنا أن الباحث عند حديثه عن الصورة الطويلة لم يحاول تقديم تحديد لطاقتها التعبيرية ودلالتها المعنوية والسيكولوجية بل قرن ذلك بالاتجاه لكتابة القصائد الطويلة. الا انه بين أن بعض الصور الطويلة تنجم عن العطف والتتابع والتراكم، كما تتميز بعض الصور الطويلة بتداخل الاستعارات حيث تولد أستعارة من أخرى، وقد يقوم التراكم في بعض القصائد عبر جمع صور الى بعضها حول نقطة واحدة. ويرى الباحث ان «بعض هذه الصور الطويلة تكون مفتقرة الى النمو، محرومة من الحركة، وقد يلجأ الشعراء الى الا غراق في التجميع فتكون الصورة الاساس هي مجموعة من صور مفردة وقصيرة[٢٨]» ومن هنا ترى أن «الصورة الطويلة» ليست نمطاً نوعياً مستقلاً ومتميزاً، بل هي عبارة عن تراكم كمي «للصورة ـ المفردة» و«الصورة القصيرة» ليس الا ولذلك يكون اكثر وجاهة أن نتحدث هنا عن نمو الصور وترابطها من محاولة أصطناع نمط نوعي خاص بالصورة الشعرية.

وعند حديثه عن نمط «الصورة القصصية» أوضح الباحث تأثير الطابع القصصي في «انقاذ القصيدة من ظاهرة التجميع، ذلك أنه منحها بعداً زمنياً ومكانياً» كما يرى أن الصورة تأتي أحياناً تابعة للحدث، تؤكده وتعمق أجواءه، أو توسع من المناخ العام للقصيدة.[٢٩] ثم تحدث الباحث عن نجاح بعض الشعراء، عبر الطابع القصصي، في تكثيف صورة كاملة لقصيدة، بما يمكن تسميته «القصيدة ـ الصورة»، وهو يرى أنه في نماذج كهذه تتماسك الصورة العامة ويتتابع الحدث منها، نفسياً وفنياً من خلال نمو متوتر غالباً، يشوبه التكثيف والاختزال[٣٠] وكان بودنا أن يعنى الباحث بنمط «القصيدة ـ الصورة» كنمط متميز، ويحاول تحديد ملامحه وأطره الجمالية والدلالية والسيكولوجية، لأنه نمط متقدم راح يطل عبر الكثير من التجارب الشعرية المعاصرة. الا ان الباحث اكتفى بأشارة بسيطة دعمها ببعض النماذج الشعرية المحدودة.

وبشكل عام، فرغم عدم وضوح الحدود بين الأنماط التي تحدث عنها الباحث، الا أنه أستطاع بمحاولته هذه أن يسهم في الكشف عن الكثير من أسرار وجماليات الصورة الشعرية، وأن لم يرق الى المستوى الذي نتمناه. ويجب أن نعترف هنا بأن معالجة الباحث أتسمت بجرأة وسعة أفق اكثر مما أتسم به الفصل الذي خصصه د. محسن أطيمش لدراسة الصورة، وذلك لأن الأخير كان اكثر التصاقاً بالمفهوم البلاغي الموروث للصورة الشعرية. بل يمكن القول أن محسن أطيمش رغم وقوفه موقفاً حذراً من التقسيمات المحدثة للصورة، الا أنه كما يبدو أستخدم بعض هذه المصطلحات التي وردت في بحث يوسف الصائغ ففي حديثه عن الشعراء الذين يشع في نتاجهم الأداء القصصي يشير الى أن الصورة الشعرية ستتأثر الى حدٍ كبير أيضاً بأسلوب القصة ويقرن بين الصورة الطويلة والاداء القصصي عندما قال: «ولعل أبرز ميزة للصورة في مثل هذه القصائد (أي القصصية) هي انها ستكون صوراً طويلة، اذا صح التعبير، أو هي صورة ممتدة ومتلاحقة يتولد بعضها من بعضها.[٣١]» وواضح أن مثل هذا الاستنتاج قريب من الاستنتاج الذي قدمه يوسف الصائغ في تحديده لمدلول الصورة القصصية عندما أشار الى أن الطابع القصصي قد منح القصيدة بعداً زمنياً ومكانياً، وأفسح المجال أمام الشاعر للصور عبر تصوير مناخ الحدث وجوه: فكثرت في القصائد مقاطع تعتمد صوراً طويلة غرضها التمهيد للقصيدة بالجو.[٣٢]»

ومن الملاحظ أن الباحث لايكتفي بالكشف عن عناصر الصورة المرئية، بل هو ينتبه الى عناصر الصورة السمعية أيضاً، فهو يتحدث عن الحركة والصوت والضوء واللون في الصورة، ويمكن القول أن بعض الجوانب التي تناولها تغني الجوانب التي طرحها في دراسته للغة الشعرية، وخاصة فيما يتعلق بأستخدام بعض أنماط التراكيب اللغوية وتوظيف الفعل في البناء اللغوي للصورة. والباحث لايتوقف عند هذا الحد، بل هو يكمل الفصل بالحديث عن موضوع خطير وواسع يتعلق بتوظيف «الرمز والاسطورة» في الشعر الحديث، واذا كان د. محسن أطيمش قد خصص فصلاً مستقلاً وواسعاً لدراسة هذا الموضوع وهو محق في ذلك، فأن يوسف الصائغ يقتصر هنا على اضافة أربع صفحات فقط لمثل هذا الموضوع الخطير كجزء من موضوع الصورة الشعرية.

حاول الباحث ضمن حدود هذه الحيز الضيق، ان يقدم «حيثيات» منطقية تبين سبب عدم قدرة الشعراء الرواد والشباب في السنوات الاولى من تجربتهم على تقديم انجاز ذي بال في مضمار توظيف الاسطورة الرمز، ومن هذه الحيثيات ضعف الوعي الفني في الموروث الشعري مما ادى الى ان تظل الرموز التي استعملها الشعراء حتى أوائل الخمسينات سطحية وقلقة[٣٣] وبعد أن أشار الباحث الى تزايد عناية الشاعر فيما بعد بتوظيف الرمز انتقل الى الحديث عن استخدام الأسطورة في الشعر. وأنه مما يثير الاستغراب حقاً في بحث أكاديمي يتصف بالشمول والدقة والموضوعية أن يقتصر الباحث في بحثه على تناول السياب فقط مهملاً بقية

الشعـراء الذين تعاملوا مع الأسطورة بمستويات مختلفة. بل يمكن القـول هنا بأن البـاحث لم يستطع أن ينصف السياب في توظيفـه للاسطـورة وشكـك في أصـالـة توجهه وعزاه الى نزعات شخصية وتأثرات خارجية[٣٤]. وبشكل عام فقد جاءت ملاحظات الباحث على موضـوع «الـرمـز والاسطـورة» سريعـة ومليئـة بالتعميمات والأحكام التي يعوزها الاستقصاء والملاحقة الميدانية الدقيقة. وربما نجد بعض العذر للباحث في ان بحثه يتوقف عند عام ١٩٥٨ حيث لم يكن توظيف الأسطـورة لدى الشعـراء قد اتخـذ هذه الصيغـة الواضحة والمتطورة التي أتضحت في الفترة التالية التي كانت خارج الأطار الزمني للبحث.

(٧)

المحطـة الأخيرة التي يتـوقف عنـدها بحث يوسف الصائغ هي محطـة «البنـاء» أوبشكـل أدق أنـماط بنـاء القصيدة التي خصص لها الفصـل الـرابـع، وهـو أضافة الى الفصل الثالث يشكلان أضافة نقدية جديرة بالتقدير.

لقـد آثـر البـاحث أن يخصص فصلاً متكـاملاً لمعالجة الجوانب الفنية المتعلقة ببناء القصيدة الحديثة وقد مكنه ذلك من تقديم صورة بانورامية شاملة للأنماط البنائية في القصيدة الحديثة، بينما آثر محسن أطيمش تجزئة مشكلات بناء القصيدة وبثها داخل فصلين أساسيين هما الأول الخاص بـ «الأداء القصصي في الشعر» والثاني الخاص بـ «القصيـدة الطـويلة وقصيـدة القنـاع» وربـما تكون خطته الأساسية الهادفـة الى دراسة الظواهر الفنية فقط هي التي دفعته الى مثل هذا التفكيـك لجوانب بنـاء القصيدة، ورغم ما في هذا الفصل من مزايا للتمعن والتفصيـل، ألا انـه قد جعل البحث يخسر امكانية التوقف عند جوانب مهمة خاصة ببناء القصيدة استطاع يوسف الصائغ أن يتوقف عندها بشكل موفق.

أشار الباحث في البدء الى أن البناء في القصيدة الحديثة قد عانى من نواقص عديدة لأسباب مختلفة منها عدم قدرة الشعراء على فهم الـدور الـذي يلعبـه البنـاء في القصيدة، ولأن هؤلاء الشعراء كانوا آنـذاك مازالـوا واقعـين تحت تأثير نمـوذجـين من نماذج البناء: بناء القصيـدة العـربيـة القـديمـة اوبنـاء القصيـدة العـالميـة[٣٥]. وهـذا تشخيص جميـل، ما زال يمارس تأثـيره على لاوعي الكثـير من الشعراء المعاصرين.

ثم حاول الباحث أن يصنف الهياكل المعمارية للقصيدة الى عدد من الأنـماط البنائية منها: بناء الخاطرة والبناء القصصي، والمونولوج وبنـاء التكـرار كما تطرق الى كيفية رسم البداية والنهاية في القصيدة


احسان عباس

الحـديثـة. وقـد لاحظنـا أن البـاحث غالبـاً ما يستعير مصطلحات ومعدات النقد القصصي والدرامي لاضاءة بناء القصيدة الداخلي. فهو عندما يتحدث عن ما يسميه بـ «بناء الخاطرة» يشير صراحة الى أن هذا الضـرب من البنـاء يشبه الى حد كبير طابع الخاطرة النثرية التي اصطنعهـا الأدبـاء في معـالجـة مواضيع خاصة، وعامة، حيث يطلق الشـاعـر لنفسـه الحـريـة فى أسقـاط أفكاره وتفـريقهـا وتجميعهـا[٣٦]. ويبـدو من النـماذج التي قدمهـا البـاحث أنه أنما كان يركـز على القصـائـد التي تفتقد الى النمو والحركة وتراوح عند بؤرة واحدة. ويخيل لي أن هذا النمط السكوني (الستاتيكي) من البناء هو أقـرب الى نمـط «الهيكـل المسطح» الذي ابتكرته نازك الملائكة عند حديثهـا عن «هيكـل القصيـدة» فقد أشارت الباحثة الى أن قصائد الهيكل المسطح «تدور حول موضوعات ساكنه مجردة من الزمن، وأنها ينظـر اليهـا الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه.»[٣٧] كما أن النماذج التي قدمتها البـاحثـة وتأكيـدهـا على أمكانية حذف أبيات أوفقرات عديدة من أمثـال هذه القصـائـد دون أن يؤثر عليها يجعلنا نقتنع اكثر بأننا أمام نمط واحد ليس الا.

أمـا النمط الثـاني الـذي يدرسـه البـاحث نسميـه بنمط «البنـاء القـصصي» ويتـابـع فيـه ما سبق له وأن بدأه في تحليله للصـورة القصصية في الفصل الثالث، ويذهب الباحث الى الحد الذي يميز فيـه عدة أنـماط أوبشكـل ادق تنـويعـات من البنـاء القصصي في القصـائـد «الحـره» ومنها طريقة البناء القصصي التقليدي المتنامي الـذي يعتمـد فيه الشاعر على تقديم الحدث ووصف الجوالعام ثم متـابعـة الحـركـة بتسلسلهـا المنطقي والزمني حتى ختامها. كما يميز الباحث النمط القصصي الذي يتخذ فيه الشاعر دور الراوية ويقرن

هذا النمط ببناء البالاد (الحكاية الشعرية)، وربما كان الباحث يشير هنا الى ظاهرة استخدام الأصوات الشعرية الثلاثة التي تحدث عنها ت . س . اليوت في بناء القصيدة الحديثه . لان الشاعر ينتبه الى التنويعات التي يتخذها الصوت الأول عبر المونولوج والمونولوج الداخلي وتأثير ذلك في اضفاء الطابع الدرامي على القصيدة الحديثة، الا أننا لاحظنا أن الشاعر لم يعر انتباهاً كافياً لبعض أنماط الشعر الغنائي الصافية ولقصيدة القناع . بينما وجدنا أن محسن أطيمش قد توقف توقفاً طويلاً أمام قصيدة القناع ومظاهرها في شعرنا الحديث.

ومن الأنماط البنائية التي توقف الباحث عندها ماأسماه بـ «بناء التكرار» حيث حاول البرهنة على أن «حيز التكرار يشكل الأساس الحقيقي للبناء»[٣٨] . وفي اعتقادي أن توظيف التكرار لا يخلق نمطاً مستقلاً في بناء القصيدة الحديثة في شعرنا على الأقل. فالباحث هنا يخلط بين انماط البناء وبين وسائل وأدوات ومواد البناء المستخدمة في البناء بشكل عام. والتكرار هنا لايمكن أن يكون سوى أداة أومادة من مواد البناء يتوسل بها الشاعر لانجاز بناء قصيدته والواقع أن ما طرحه الباحث هنا من انماط التكرار يذكرنا ببحث نازك الملائكة المبكر «اساليب التكرار في الشعر» الذي ظهر لأول مرة في مجلة «الاديب» اللبنانية عام ١٩٥٢، وببحثها اللاحق «دلالة التكرار في الشعر» الذي نشر لأول مرة في مجلة الأداب عام ١٩٥٧ اللذان أعادت نشرهما في كتابها «قضايا الشعر المعاصر». فقد أشارت الباحثة الى كل أو أغلب أنماط التكرار التي تحدث عنها الباحث ومنها تكرار الكلمة والحرف والعباره والبيت بل ذهبت الى أبعد من ذلك عندما حاولت ان تكشف عن دلالة هذا التكرار أيضاً[٣٩] ويمكن القول هنا بأن الباحث لم يستطع أن يتجاوز ما سبق لنازك الملائكة وأن طرحته منذ فترة طويلة، بل أنه ظل يدور ضمن أطار طروحاتها تلك.

ويختتم الباحث هذا الفصل بالأشارة الى نمط بنائي مهم يتمثل في ميل بعض الشعراء الى اعتماد «اكثر من نمط واحد للبناء في القصيدة الواحدة» وهو ادراك ذكي، الا ان الباحث وللأسف يقف موقفاً متحفظاً أمام هذا النمط وذلك لاعتقاده ان ذلك غالباً ما يكون سبباً لجعل الشعراء «يفقدون قدرتهم على السيطرة، فتأتي القصيدة مفتقرة الى التماسك والتوازن.»[٤٠] وحبذا لو أعار الباحث بعض الأهتمام الى هذا اللون المركب من البناء الذي يفتح الطريق أمام نمط القصيدة المركبة متعددة الأصوات والمستويات لا أن ينظر اليه بريبه وعدم ثقة. ولقد سبق للناقد أيفور ونترز وأن إستعار مصطلح «التناوب في الأسلوب» من كنيث بيرك[٤١] للأشارة الى هذا النمط من البناء، عند محاولته رصد وتشخيص الأساليب البنائية التي اتبعتها المدرسة التجريبية في الشعر الأمريكي ومنها: أسلوب التكرار، والأسلوب المنطقي، والسرد، والأشارة المزيفة، والتدرج النوعي، والتناوب في الأسلوب، والحالة النفسية المزدوجة.[٤٢]

ويمكن القول هنا بان الباحث قد كان بشكل عام. موفقاً وجريئاً في تصديه لمشكلات بناء القصيدة الحديثة، خاصة وأنه أقترب منها عبر نظرة شاملة وعريضة أهلته للتوقف عند اهم محطاتها الأساسية، وأنه يكون بذلك قد أغنى الرؤية النقدية المعاصرة بأستنتاجات مهمة تتعلق بأحد أهم جوانب القصيدة الحديثة. ولا شك أن موضوع بناء القصيدة ما كان له أن يثير أهتمام الباحثين والنقاد والمعاصرين لو لم تكن له مثل هذه الخطورة والاهمية.

٨

من هنا نجد أن الباحث الذي أنطلق في «التمهيد» الشامل الذي قدم به للبحث وفي الباب الأول المكرس لدراسة «قيم المضمون» من رؤيا تأريخية وأجتماعية، بدا لنا في الفصل الثاني اقرب ما يكون الى الناقد الجمالي الذي لايضع ذوقه الشخصي والانطباعي خارج أطار العملية النقدية، وهو خلال ذلك كان يدور ضمن أطار البحث الأكاديمي وشروطه والتزاماته الصارمة بحيث وجد نفسه في الكثير من المرات، وربما بسبب شروط البحث الأكاديمي نفسها، ينسى العلاقة الجدلية الوثيقة لعناصر الشكل والمضمون فنراه، وقد عزل هذا العنصر الفني أو المعنوي او ذاك عن الوحدة الكلية للقصيدة ليضعه على طاولة التشريح الأكاديمي مكرراً خطيئة الثنائية التي لازمت البحث الأكاديمي ملازمة الظل للجسد.

وأخيراً، ورغم كل ما قلناه، فأن بحث يوسف الصائغ يظل علامة مضيئة وبارزة لا في ميدان البحث الأكاديمي المعاصر، بل وفي ميدان النقد الأدبي في العراق أيضاً.

الهوامش

١ - «منهـج البحث الأدبي» - د. علي جواد الطـاهـر، مطبعـة العـاني بغـداد ١٩٧٠ص ٥٦ - ٥٧
٢ - «مـرايـا جديـدة» عبـد الجبـار عبـاس، منشـورات وزارة الاعـلام، بغـداد ١٩٨١، ص ١١٩
٣ - «منهج البحث الأدبي» - ص ٣٥ - ٤٢
٤ - «النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة» - د. محمد مندور دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة، ١٩٦٩ ص ٤١٠ - ٤١٣
٥ - «مناهج النقد الأدبي» تأليف - ديفد ديتشس ترجمة د. محمد يوسف نجم دار صادر بيروت، ١٩٦٧، ص ٤٣٣
٦ - **Art and society - progress Publishers, Moscow 1968 p. 143.**

٧ - «النقـد الأدبي - الأدب الامـريكي في نصف قرن» وليم ثان أو كونـور ترجمـة صلاح احمد ابراهيم، دار صادر - دار بيروت، بيروت ١٩٦٠ ص ١٠٢
٨ - «نظـريـة الأدب» تأليف عدد من البـاحثين السوفييت ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص٣٨

٩ - «النقد الأدبي الحديث» د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، القاهرة ط: ٤ ١٩٦٩ ص ٣١٢
١٠ - «النقـد الأدبي» كارلـوني و فيللو ترجمـة كيتي سالم منشـورات عويـدات، بيروت، ١٩٧٣، ص ٩٠

١١ - المصدر السابق، ص ٩٠
١٢ - «الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨» يوسف الصائغ، ص ١٠٦
١٣ - المصدر السابق، ص ٦
١٤ - المصدر السابق، ص ١٤٠ .
١٥ - المصدر السابق، ص ١٣٨ .
١٦ - المصدر السابق، ص ١٤٨ .
١٧ - المصدر السابق، ص ١٥٣ .
١٨ - المصدر السابق، ص ١٩٦ .
١٩ - «شجر الغابة الحجري» - طراد الكبيسي وزارة الاعلام، ١٩٧٥، ص ٩٦ - ١١١ .
٢٠ - «الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨» - ص ١٧٠ .
٢١ - المصدر السابق، ص ٤٦ - ٤٧
٢٢ - المصدر السابق، ص ١٧٣ .
٢٣ - المصدر السابق، ص ١٧٤ .
٢٤ - المصدر السابق، ص ١٧٥ .
٢٥ - المصدر السابق، ص ١٧٥ .
٢٦ - المصدر السابق، ص ١٧٦ .
٢٧ - المصدر السابق، ص ١٧٧ .
٢٨ - المصدر السابق، ص ١٧٩ .
٢٩ - المصدر السابق، ص ١٨٠ .
٣٠ - المصدر السابق، ص ١٨٢ .
٣١ - «دير الملاك». ص ٢٧٧ .
٣٢ - «الشعر الحر في العراق» ص ١٨٠
٣٣ - المصدر السابق، ص ١٩٥
٣٤ - المصدر السابق ، ص ١٩٧
٣٥ - المصدر السابق، ص ١٩٩
٣٦ - المصدر السابق، ص ٢٠٠
٣٧ - «قضايا الشعر المعاصر» ص ٢٠٩
٣٨ - «الشعر الحر في العراق» ص ٢١٥
٣٩ - «قضايا الشعر المعاصر» ص ٢٣٠ - ٢٥٧
٤٠ - «الشعر الحر في العراق» - ص ٢١٧ - ٢١٨
٤١ - **Poetry: Form and structure Edited by - francis Murphy Boston 1965 p: 1 - 11**
٤٢ - «النقد - أسس النقد الأدبي الحديث» تبويب مارك شورر وجوزيف مايلز وجوردن ماكنزي، ترجمة هيفاء هاشم، دمشق ١٩٦٦، ص ١٤٧ - ١٩٥ .

حيث يولد المطر

بابلو نيرودا

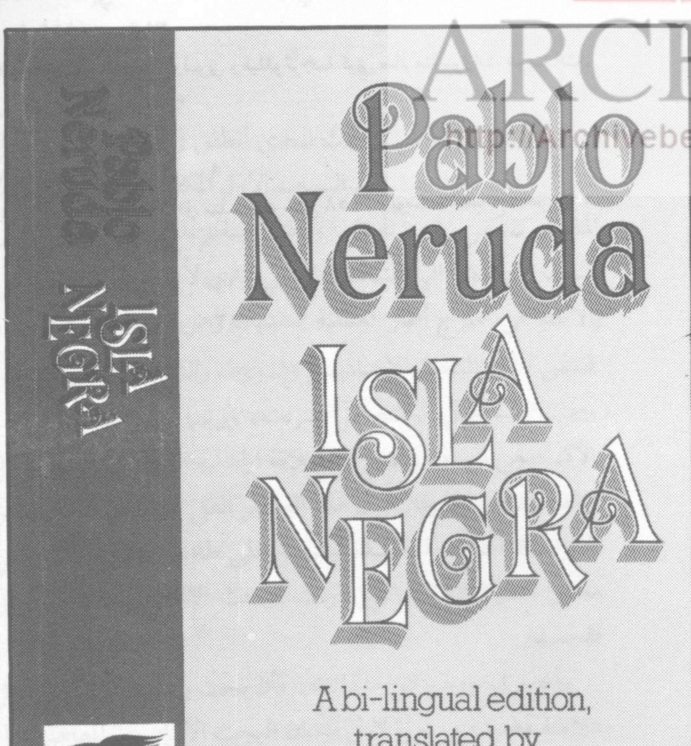
ترجمة

كامل يوسف حسين

● هذا الديوان هو الديوان الاول من مجلد «ايسلانيجرا» الجزيرة السوداء الذي يضم خمسة مجلدات هي سيرة حياة الشاعر بقلمه

«المترجم»





الميلاد

أطل إنسان على الدنيا
وسط كثيرين
ممن اجتازوا المخاض.
خاض غمار الحياة وسط فيض من البشر
ممن ضربوا مثله في شعابها،
ليس ذلك وحده بالتاريخ التليد
مثلما الأرض ذاتها،
قلب تشيلي حيث
ترخي الكروم ضفائرها الخضراء،
وتقتات الأعناب من النور،
يولد النبيذ من أقدام الناس.

★

بارال هكذا يسمون الارض
التي أنبتته
ذات شتاء.
الآن ماعاد لهما وجود
لا الدار ولا الدرب
سلسلة الجبال
أطلقت سراج جيادها
وعافيتها الدفينة
للمت ذاتها
تقافزت الجبال
وتهاوت البلدة
وقد احتواها
رحاب زلزال.
من ثم فإن الجدران الطينية،
والصور المعلقة على الحوائط،
والأثاث المتداعي،
في الغرف العتمة
والصمت المرقش بالذباب
عادت جميعاً
الى التراب، الى التراب،
بعضنا فحسب حافظوا
على تماسكنا ودمانا،
بعضنا فحسب والنبيذ.

★

مضى النبيذ ضاربا في رحاب الوجود
صاعداً الى علياء الكروم
وقد نثره
الخريف
جوّاب الآفاق،
هبط من خلل المعاصر الصماء
الى البراميل
مخضباً بدم الرقراق
وهناك في غمار الفزع
من تلك الأرض المروعة،
أنداح عارياً، نابضا بالحياة.

لست أذكر المعالم ولا الزمان.
لا الوجوه ولا الشخوص،
وجده التراب الهارب
نهاية الصيف
وتلك المقبرة التي
مضوا بي اليها لأرى
وسط القبور
قبرأمي الغافية
ولما كنت قد حرمتُ رؤية
محياها

فقد ناديتها وسط الاموات، لعلي ألمحها.
لكنها، شأن كل من توسد الأرض،
ودون أن تعرف أو تسمع، لم تحر جواباً،
ومكثت هنالك وحيدة، دون ولدها
وسط الأشباح.
من هناك جئت، من
بارال ذات الأرض المرتعشة
الأرض المثقلة بالأعناب
التي دبت فيها الحياة
منبصة من جسد أمي الراحلة.

الرحلة الأولى

لست أدرى متى أقبلنا الى كيموكو
لف الغموض الميلاد، وعم التمهل
الاطلال الحقيقي على الدنيا،
وئيدا بدأ الشعور، التعرف، الكره، العشق
كل ماله زهور وأشواك معاً.
من حضن وطني المترب
إنتزعوني، طفلاً لاأزال
الى رحاب مطرا أروكانيا
ضاعت الواح خشب الدار
بعبق الخمائل،
الغابات البعيدة الغور.
منذ ذلك الحين وعشقي
يداخله عرف الخشب
ويستحيل خشباً كل ماتمسه كفاى.
توحدت في أعماق
الحيوان وأوراق الأشجار،
نساء بغينهن وثمار البندق
الربيع، الرجال، الأشجار،
أعشق دنيا الريح والايناع المخضر
وتتداخل عندي الشفاه والجذور.
من الفؤوس والمطرنمت
بلدة الخشب تلك
المنحوتة حديثا مثلما
نجمة جديدة يخضبها صمغ الأشجار
والمنشار وقمم السييرا
تعيش الحب نهارا وليلا
رافعة عقائرها بالغناء
وأيديها بالعمل،

وسقسقة صرار الليل الحارة تلك
فيما هو يرفع شكواه
في رحاب عزلة لاتعرف التصدع تستحيل فتغدو
أغنيتي، أغنيتي أنا
يمضي قلبي محتطبا
فضيا مع المناشير في المطر
فقلبا معا البرد والنشارة وعبق الغابات.

الأم الاثيرة

تمرأ في الأثيرة
منتعلة حذاءها الخشبي البارحة
هبت الريح من القطب ـ قرميد السقف
تحطم، والجدران
والجسور هوت
وليوث الدجى راحت تزأر الليل كله،
والآن في صباح
الشمس الجليدية، ها هي ذي تقبل

أمي الأثيرة، دونا
ترينيداد ما رفيردي
رقيقة مثلما الزخم الراحل
للشمس في أرض تجتاحها الريح،
مصباح واهن، ينكر ذاته
يتوهج نورا
يجلو الطريق للآخرين

يالأمي الأثيرة الغالية
أبداً لم أستطع أن أقول زوجة أبي!
في هذه اللحظة
يرتجف فمي ليعرف بل
ذلك أني لم أكد
أشرع في الفهم
حتى رأيت الطيبة في ثياب قاتمة ومتواضعة
قداسة عملية ـ
طيبة الماء والطحين
هذا ماكنته أنت. حولتك الحياة خبزاً
وهناك إقتاتت أعمارنا منك،
من شتاء طويل الى آخر مفعم بؤساً
وقطرات المطر تنسرب
داخل الدار،
وأنت
حاضرة أبداً في تواضعك
ناحلة
بذور الفقر
المريرة
كأنما كنت تعكفين
على توزيع نهر من الماسات.
آه، أماه، كيف يسعني
ألاّ أواصل تذكرك
في كل لحظة أحياها؟
مستحيل. ها إني أحمل لقبك «مارفيردي» في دمي لقبا
من الخبز الذي اقتسمناه،
من هاتين اليدين الرقيقتين
اللتين حاكتا من جوال طحين
ملابس طفولتي
ترى من طهت ـ غسلت الثياب، كوتها
غرست، هدأت سعار الحمى
وحين اجترحت كل شيء
وغدا بمقدوري اخيراً
الوقوف على قدمي الواثقين
رحلت، وقد أتمت رسالتها، ملتفة بالعتمة
بعيداً في تابوتها الصغير
حيث هجمت ـ لمرة ـ في هدوء
تحت مطر تيموكو المنهمر.

الأب

يعود أبي الكال
من رحاب المطر. .
نتعرف
في الليل
صفير
القاطرة
يثقب المطر
بأنه تجوب الآفاق،
نجيب الليل
إثرها
يرتجف الباب منفتحاً
هبة ريح

تلج الدار مع أبي
وبين وقع الأقدام وهبات الريح
تهتز
الدار
والأبواب الذاهلة
ترتطم بجراب الغدارتين الخشن
بين الدرج
وصوت عال
يزمجر شاكيا
فيما الظلام الوحشي
والمطر المنصب شلالاً
يدمدمان فوق الأسقف
وشيئاً فشيئاً
يغرقان الدنيا
فما تترامي الى السمع الا الريح
تخوص غمار القتال مع المطر.

غير أنه كان حدثا يومياً
قائد قطاره، قطار الفجر البارد
وما إن تشرع الشمس
في الاطلال
حتى ينتصب بلحيته
براياته الحمر والخضر

بمصابيحه على أهبة الاستعداد
وفحم المحرك في جحيمه الصغير
والمحطة ذات القطارات الملتفة بالغمام
وواجبه في عبور الأماد
بحار على الأرض هو رجل السكك الحديدية
وفي المرا في التي لايجدها شاطئ
في بلدان الغابة، يعدو القطار، نعدو
مطلقا العنان للطسعة

متماً إبحاره حول الأرض.
وحين يقبل القطار الممتد ليستكين للراحة
يلتقي الأصدقاء
يقبلون، فتنفتح أبواب طفولتي،
تهتز المائدة
تحت لطمات رجل السكك الحديدية
تتقافز اكواب الرفاق الغليظة
ويلتمع
البريق
من عيون النبيذ

يالأبي المسكين الفظ!
هنالك في محور الوجود كان
وفيا في الصداقة، مترع الكأس
كانت حياته حملة من الأنطلاق
وبين يقظاته الباكرة ورحيله
بين وصوله واندفاعه
ذات يوم أغزر مطراً من الايام الآخرى
ركب رجل السكك الحديدية جوزيه ديل كارفن دييز
قطار الموت وحتى الآن لم يعد.

البحر الأول

اكتشفت البحر من كاراهو
يتدفق نهر كوتان الى مصبه
وفي القوارب
شرعت أحلام وحياة آخرى تتملك ناحيتي
مخلفة أسئلة بين أهدابي.
طفلاً هزيلاً، عصفوراً،
تلميذاً منطوياً، او سمكة غارقة في الظلال
وقفت وحيدا في مقدمة المركب
نائياً عن الفرحة، فيما
دنيا
المركب الصغير
غافلة عني

تنثر خيط
آلات الأوكورديون .
الزوار العابرون
في الصيف والماء
عكفوا على الطعام والصفاء
وحيداً في المقدمة وقفت ضئيلاً
وبالكاد أنساناً
ضائعاً
لاذهن له ولاصوت
ولافرح
جمدته حركة المياه
المتدفقه وسط الجبال الراحلة في البعيد
لي وحدي كانت هذه الاماكن المنعزلة
ملكي وحدي، كان درب العناصر ذاك
ملك يميني وحدي كان الكون .

نشوة الأنهار
الضفاف المتوجة بالأجمات والعبق .
الصخور الفجائية، الأشجار المحترقة .
والأرض المترامية الأطراف، الملتفة بالوحدة
طفلاً لهذه الأنهار
واصلت
الرحيل في الأرض
على إمتداد جوف النهر ذاتها
نحو زبد البحر ذاته
وحينما ارتطم بحر ذلك العهد
في غمار غضبه
إنطلقت متحرراً من جذوري .
كبرت بلادي
إنفلق عالمي الخشبي منفتحاً .
وسجن الغابات
فتح بابا أخضر
ولجت منه الموجه بكل رعدها
ومع صدمة البحر
إتسع رحاب حياتي منداحا نحو الفضاء .

الجنوب

التخوم الشاسعة من
البيو - بيو
وحتى ريلونكافي
مروراً
برينيكو وسليفا أو سكورا
وبيلا نليلبون، ولوتارو
بل ماوراء ذلك
تضع طيور الحجل بيضها
وطحالب الادغال الكثيفة
تخلف وراءها مطرا يحاكي أوراق الأشجار
والعناكب
الشفافة
لاتعدو أن تكون منمنمة من الأعصاب
تلفها أنسجة غائمة .
ثعبان
كالرجفة
يعبر المستنقع المظلم
يتألق
ويختفي
اكتشافات
الغابة
والشعور بأن المرء ضل طريقه

تحت قوس الأشجار وحيرة الأغصان
الشفق الغابي (ضائعاً
وبالغ الضآلة) يعج بالقوارص
بالثمار، وبالريش .
أضرب ضافلا
في أكثر
مسارب الخضرة ظلاماً .
صرخة تند عند طيور فاترة
شجرة يتهاوى
منها شيى يحلق ويتساقط

على رأسي.

وحيدا
في دغل ميلادي
في أروكاني السوداء
العميقة.
ثمة أجنحة.
ترف في الصمت
قطرة مطر
تتهاوى
ثقيلة وباردة
كأنها حدوة حصان
تضج الغابة وتلزم الصمت،
يلفها الصمت حين أصغي
وتضج حين أغفو.
أدفن
قدمي المتعبتين
في تحلل
الزهور العتيقة واغلال
العصافير الأوراق، الثمار
ذاهب البصر مسكونا باليأس
الى أن تلوح بقعة ـ نور ـ
دار
تدب في الحياة من جديد.
ولكن من بقعة النور تلك وحدها
من خطواتي الضالة
من عزلتي الذاهلة من الخوف
من المعترشات المتشابكة
من الخضرة المنهمرة، ودونما مهرب
عدت حاملاً السر.

عندئذ وهناك فحسب استطعت ادراكه
عند حافة هاوية الحمس.
هنالك في الضوء الكابي
تقرر وأبرم
عقدي مع الأرض.

مدرسة الشتاء

الشتاء والمدرسة توأمان كشطري الأرض
تفاحة واحدة، باردة وهائلة

لكني إكتشفت تحت فصول الدراسة
عوالم سفلى تسكنها الأشباح

وفي العالم السري
رحنا نضرب
في رهبة

إنها الظلمة الدفينة
صراع لاطائل وراءه
بسيوف خشبية،
عصابات الشفق

المسلحة بحور البلوط
الطلاب المقنعين
للمدرسة السفلية

ثم النهر، الغابات، ثمار الخوخ
الخضر وساندوخات، وساندوخانا
المغامرة بعينيْ فهد

وصيف بلون الحنطة
وبدر يطل على ياسمينة
وكل شيء دائب التحول.

يهوى شيء من السماء
نجمة هاوية
أم الأرض ترتجف

في إهابك
يمتزج شيء مخيف بلحمك
ويشرع العشق في التهامك.

الجنس

الباب عند الغسق
تلفه حميا الصيف.
وعربات الهنود الأخيرة
ذات الجياد،
سنا يرتعش
ودخان حرائق الغابات
يتناهى دانياً من الدروب
حاملا رائحة الجمر
الأحمر
يمجها الحريق النائي.

وأطل في الصباح
حبهما
منكفئا على ذاتي
سراويل قصيرة
سيقان نحيلة
وركبتان
عينان تبحثان
عن كنوز فجائية،

روزيتا وجوز يفينا
على الجانب الآخر
من الطريق
تبرق منها الأعين والأسنان
يسكنها الوهج والتصخاب
شأن قيثارات صغيرة خفية
يدعوني
وأعبر
الطريق مضطربا
مذعوراً
وما أكاد
أصل
حتى تلفني همساتها
تمسكان بيدي
تحجبان ناظري
وتنطلقان معي عدوا
وبراءتي
إلى المخبز

صمت المناضد الهائلة، مأوى
الخبز الجهم خال من الناس
وهناك كلتاهما
معي أنا السجين
في ايديهما
روزيتا الأولى وجوز يفينا الاخيرة
أرادتا أن تخلعاني ثيابي
هربت، مرتعشاً
لكني ما أستطعت
العدو، فساقاي
ما كان بمقدورهما
حملي، عندئذ
أجترحت
الـ
ساحرتان
أمام ناظري
معجزة:
الوكر الضئيل
لعصفور بري صغير
ذي بويضات خمس
ذي أعناب خمس بيضاء
عنقود صغير
من حياة الغابة
ومددت
يدي
فيما

كانتا تبحثان في ثيابي مرتبكتين
راحتا تتلمساني
تفحصان بأعين مذهولة
رجلها الصغير الأول.

وقع أقدام ثقيلة، سعال
يصل أبي
مصطحباً غرباء
فتعدو
نغوص في رحاب العتمة
تنكفئ
القرصانتان.
وأنا أسيرهما
وسط نسيج العنكبوت
نلملم أطرافنا

تحت المنضدة الهائلة مرتعدين
فيها المعجزة
الوكر
ببويضاته الشاحبة الزرقة
تتراخى وأقدام الطارقين على حين غرة
تسحق قوامه وعبيره

ولكن مع الفتاتين
في الظلمة،
والخوف
وعرف الطحين
والخطى الشجية
والأصيل يرحل تدريجيا في رحاب العتمة
أحسست أن شيئاً ما راح

يتحول
في دماي
وأنه الى خمس
الى كفى
مضت تتصاعد
زهرة
كهربئية
الزهرة
اللهفى
المتألقة
للرغبة.

الشعر

وفي هذا العهد.. أقبل الشعر
ساعياً ورائي. لست أدري. لست أدري من أين
جاء، من رحاب شتاء أو من أعماق نهر
لست أدري كيف أو من،
لا، لم تكن أصواتا، لم تكن
ألفاظاً ولاصمتاً
لكن الشعر من شارع ناداني
من أغصان الليل
ومفارقا الآخرين فجأة،
وسط ألسنة لهيب تتأجج
أو عائداً وحيداً
كان يلوح لي، بلا وجه،
يتلمسني
لم ارد ما أقول فما لغمي
سبيل

الى الاسماء،
فقدت عيناي البصر
شيء ما أجتاح روحي
حمى أو أجنحة منسية،
سرت في دربي
أكتنه مغاليق
تلك النار
نظمت البيت الواهن الأول
واهنا، دونما مضمون، هراء
حكمة خالصة
نطق بها جاهل.
فجأة أبصرت
السماء
تنسب
مفتوحة الأبواب
والكواكب
والنباتات ترتجف
والظلمة ترقشها الثقوب

مثقلة
بالسهام، بالنار، والزهور،
الليل الطاغي، والكون.

وأنا الكائن الضئيل
ثمل بالفضاء الهائل المرقش
بالنجوم
التماثيل، صورة
الأحجية
أحسست بنفس جزءاً من الهاوية
درت مع النجوم
وانطلق فؤادي من عقالة مع الريح

الخجل

لم أكد أدري بنفسي، أني موجود
وأن سيكون بمقدوري الوجود، مواصلة الوجود
لفني الخوف من هذا، من الحياة ذاتها،
لم ارد أن يراني أحد
وما رغبت لي أن يعلم أحد بوجودي
غدوت شاحبا، ناحلا، شارد الذهن
لم أرد الحديث حتى لايتعرف
أحد صوتي، لم ارغب
في أن أرى كيلا يراني أحد،
وفي سيري التزمت الجدار
مثلما ظل ينساب نحو البعيد

وددت لو التففت
في قرميد الاسقف الأحمر، في الدخان
أن امكث هنالك، خفيا
أن أشهد كل شيء، ولكن من بعيد
أن تبقى هويتي غامضة
ملتصقة بايقاع الربيع

وجه فتاة، المفاجأة الخالصة
لضحكة.. تشطر النهار كبرتقالة
وانتقلت الى شارع آخر
لم تثبطني الحياة، متردداً
قريباً من المياه دون تذوق برودتها
قريباً من النار دون تقبيل لهبها
وقناع من الكبرياء يلفني
كنت ناحلا، متصلبا كرمح
لاأصغي لأحد، لايسمعني أحد
فقد جعلت ذلك مستحيلا)
ويرحل في البعيد غائرا
نحبي
مثلما عواء كلب ناله الأذى
في أعماق بئر.

الباتشيكو

لم ينقص ذلك العام
مجهولاً دون أن تحصى أيامه
ودربه المهجور
لم ينثر
ثمار البرقوق أو الاسابيع
ظل كل شيء كامناً
وراء جبيني.
أغمض عيني فيحترق شيء ما.
الغابات، السهوب تتراقص في الدخان
وأولف، جم التردد
عبر هاتيك الأبواب
التي لا وجود لها الآن، تلك الابراج الغانية

في ذلك العهد وذات نهار صيفي
ساعتين خلف الشمس النهرية من كاراهو
بلغنا مصب النهر
عند بورتو آمو
الذي يدعي
بورتو

، سافيدار، قرية
هزيلة الدور
لطمتها
قبقة الشتاء.
أرصفة هتماء، قصدير وخشب
صنوبرات على ضفاف النهر
حوانيت
تحفل بالفا جالدا والمارتيا
دور تحفها الكروم والباروديا
وتلك الدار من بينها
التي
وجناها

الأم الأثيرة، الأخت، الاطفال والحشايا،

آه، ياللمداخل تخفي...
عبير
أشجار صريمة الجدي، في الدار الصيفية والزهرة
المتسلقة
للعسل والعزلة، الدار الصيفية الخاوية
التي أفصمتها من الغمام الى الى الغمام باليمامات
بأشد ضروب الانقباض غرقا في العزلة.
يالدار الباتشيكو
آه، ياللذكرى!
المزهرة
وللمرة الأولى
تحفل الباحة بأزهار الخشخاش!
ترحل الزهور البيض عن
البياض ذاته
أو ترفع عاليا
أيادي
الشتاء
والزهور الحمراء
تبرز
دماً فجائياً
وأفواها ممزقة
الزهور السوداء
تتسلق
حياتها الحريرية
وتندلع
في إهاب ليلي في نهود افريقية
في الليل يطالع الباتشيكو
كتب الفانتوما بصوت عال
مصفقين
متحلقين حول النار، في المطبخ
وأمضى الى الموقد سامعاً
المؤامرات
شريعة الخنجر، المعاناة
فيها للمرة الأولى
رعد المحيط الهادئ
يواصل دفع براميله
عبر أحلامي.
يبدأ البحر والصوت ثم يتداحان
وسط أزهار الخشخاش
وينطلق قلبي الصغير على متن
سفينة الأحلام الهائلة.

بحيرة البجع

بحيرة بودي، في الظل، عتمة حجر ثقيل
مياه تمتد بين الغابات الشاسعة التي لم تعرف الغرق
هنالك تفتح ذاتك مثلما تفتح باباً تحت الأرض
الى جوار ذلك البحر الموحش عند نهاية الدنيا.
مضينا نعدو على امتداد الرمل اللامتناهي
قريبين من الزبد الوافر المنداح
لا الدار ماثلة ولا الانسان ولا الجواد
وحده الزمان يمضي وذلك الشاطئ الأخضر
الأشهب، ذلك المحيط
ثم نمضي الى التلال وفجأة
تعانق البحيرة وقد تصلبت أمواجها واحتجبت
النور الألاق مثلما جوهرة ترصع خاتما من طين.

تحلق طيور البجع انديا حاً أشهب يخالطه السواد
أعناق طويلة من الليل، أرجل من الجلد الأحمر
وثلج رائق يرف فوق الدنيا.

★

آه، ياللتحليق من الماء المؤتلق!
ألف بدن تتجه نحو السكون البديع
مثلما دوام البحيرة الشفاف
فجأة يتسابق كل شيء فوق الماء
الحراك، الضجيج، ابراج من البدر
ثم اجنحة برية من قلب الدوامة
تستحيل نظاما، تحليقا تراميا. . . .
ثم يرين غياب ورعشة شهباء من الفضاء.

الطفل الضال

طفولة وئيدة من رحابها،
مثلما من البجيل المسترسل،
تنمو الحدقات الزهرية الممتدة العمر،
يتفرع جذع رجل.

من تراني كنت؟ ماذا عساي كنت؟ ما الذي كناه؟

ليس ثمة رد، فصدفة جئنا
ماعرفنا الحضور، واصلنا السير في درب الوجود،
أقداماً أخرى، أياد أخرى، عيون أخرى
واصل كل شيء التحول، وريقة فأختها
على غصن الشجرة، وماذا عنك؟ تبدل جلدك
شعرك، ذاكرتك. لم تكن ذلك الآخر.

ذلك الآخر طفلاً
وراء نهر خلف دراجة
وفي غمار الحراك
انقضت حياتك مع تلك اللحظة.
هوية زائفة خلفت على الأرض آثار خطاك.
يوما إثر يوم تجمعت الساعات
لكنك لست هناك الآن فقد قبل الآخر

الأنت الآخر، الأخر حتى غدوت،
حتى
جلبت من القطار، من عربات حياتك،
من الاستبدال، من ذاتك الراحلة
ذاتا جديدة الى رحاب الوجود
شرع قناع الطفل يتبدل
وألمه ينحسر
كفت ذاته عن التحول
تماسك الهيكل،
وتصلبت العظام،

والبسمة،
الخطوة، الايماءة الغريبة، صدى الصوت
لذلك الطفل العاري
الذي بدأ من توهج برق،
لكن النمو كان يحاكي حلة جديدة
استعارها الآخر، الرجل، وارتداها.
ذلك ما وقع لي

من رحاب الغابات
جئت الى المدينة، الغاز، والوجوه القاسية
تلملم وجودي وكياني
أقبلت وسط نسوة ينشدن ذواتهن في
كما لو كنت قد أضعتها
هكذا واصل الضرب في الدنيا
ذلك الرجل الذي طاله الدنس
وليد الطفل النقي
الى أن فارق كل شيء ما كان عليه
وفجأة تخايل في وجهي
محيا غريب
كان بدوره إياي.
كان «أنا» ينمو
كان «أنت» متطاولاً
كان كل شيء
لكننا نتغير
ماعدنا نعرف من كنا

وفي بعض الأحيان نتذكر
ذلك الذي عاش في اهابنا
فنسائله لعله يتذكرنا
لعله يعرف أننا كنا واننا نتحدث،
بصوته
لكنه عبر السنين المتهاكله
يطل علينا ، ولايتعرفنا.

الوضع الانساني

ورائي مترامیا نحو الجنوب، شظّى
البحر الأرض بمطرقته البلورية
ومن العزلة الجريحة انقلب
الصمت فجأة أرخبيلا
وجزرا خضراء طوقت
خصر بلادي
مثل لقاح أو تويجات من وردة بحرية
وترامت الغابات وقد أنارتها الحباحب
بلا إنتهاء وشع الوسل بالضياء
وأرخت الأشجار حبالا جافة طويلة
كأنها في سيرك، وانهل النور من قطرة الى أخرى
كراقص أخضر يميل بقده وسط العشب.

أفعمتني بالوهج أعراق صامتة
فؤوس تقطع بكبرياء الحطاب
روائح الأرض المكنونة
الضروع والنبيذ
كانت روحي حانة تائهة وسط القطارات
إكتظت بالنائمين الضائعين ودنان الخمر
سيقان النباتات، الشوفان القمع الكوشايو والالواح
الخشبية
والشتاء بعرض تجارية الكئيبة.
هكذا واصل جسدي النمو ليلا
استحال ذراعي ثلجاً
وقدماي أعاصير
كبرت كنهر في مصب
كنت خصباً في كل شيء
وقع لي، التبرعم
الأغنيات المسافرة من وريقة لأخرى، الخنفسات السود
التي توغل في التناسل، الجذور
الجديدة التي تعلو الى
السطح
العواصف التي لاتزال تهز
أبراج الغار، الغصن زاهي الحمره
لشجرة الجوز، الصبر
المقدس للأرّزية
وهكذا كانت مراهقتي
مشاهد من الطبيعة كانت لي
الجزر، الصمت الجبال، الضياء
البركاني المتصاعد، وحل الطرقات
والدخان الوحشي لكتل الأخشاب المحترقة

الظلم

من يكتشفني يكشف النقاب عمن تكون
ولماذا وأين
مبكراً اكتشفت مدى الظلم.
لم يكن الجوع سغباً
وإنما معياراً للانسان.
وكان البرد والريح معاير ذلك
مائة جوع احتملها ذو الكبرياء وهوى
وفي موجة الجليد المائة دفن بيدرو
إحتملت الدار البائسة ريحا واحدة
وتعلمت أن السنتيمتر والجرام
الملعقة واللسان هي مقاييس للشره
وأن الانسان ان طاردته ضروب الضيق سرعان مايسقط
في ثقب فما يعود يعرف المزيد
لامزيد. ذلك كان المنطلق
الهبة الحقيقية، المكافأة، النور الحياة.
ذلك كان الامر معاناة البرد والجوع

الافتقار الى هذا الشعور بالخوف
أمام القاضي، أمام الآخر
الكائن الأخر بسيفه ومحبرته
وكذلك الحضر، القطع،
الحياكة، صنع الخبز، زرع القمح،
طرق كل مسمار يحتاجه الخشب،

التنقيب في الأرض وكأننا في الامعاء
لأستخراج الفحم المتصدع في عماء.
والمضي صعدا مع الأنهار والجبال،
إمتطاء صهوات الجياد، اصلاح السفن،
صنع القرميد، نفخ الزجاج، غسل الملابس
على نحو يجعل ذلك يبدو
مملكة أطلت على الوجود حديثاً
كروماً تأتلق في عناقيدها،
حين يعقد الانسان هربه على الرضا
ثم لايرض، فلايعود كذلك. كنت اكتشف
شرائع البؤس،
عرس الذهب المدمى
الخزية العاهر
الأرض العارية
الفؤاد الجريح المتهالك
وصوت الموتى العاري من الدمع
الجاف مثلما حجارة تهوى
ثم رحلت عن رحاب الطفولة
لأني أدركت عندئذ إنه بالنسبة لأهلي
جعلت الحياة شيئاً محظوراً
وصل بينهم وبين الغبر.

الضائعون

لا البحر وحده، ولا الساحل فحسب، الزبد،
الطيور في حضورها المنيع.
لاتلك وحدها وغيرها من العيون المترعة بالدهشة،
لا الليل الراحل في الحزن وحده بكواكبه،
لا الغابة فقط بما تضج به من كائنات،
وإنما الألم، الألم، هو خبز الانسان.
ولكن لم؟ في ذلك العهد كنت
ناحلاً كنصل وأكثر دكنة
من سمكة في ماء ليلي، وقد ضقت ذرعاً أردت أن أغير
الكوكب بضربة واحدة.
بدت لي مثلما الأمنيات بعشب مرير
المشاركة في صمت تلطخه الجرائم.
لكننا في العزلة تولد الأشياء وتموت
ينمو العقل، يتصاعد حتى يغدو جنونا
تنمو التويجات دون أن تصبح ورده
ماالعزلة الا غبار الدنيا الذي لاطائل وراءه
الساقية التي تدور دونما أرض أو ماء أو أنسان
هكذا صرخت في غمار ضياعي
وإلام آلت تلك الصرخة في فم طفولتي؟
من الذي أصاخ السمع لها؟ أي صوت جاوبها؟
أي طريق سلكت؟
بم ردت الجدران
حين لطمت رأسي بها؟
يمضي ويقبل صوت الوحيد الواهن
تلف تدور، ساقية المتوحد،
تتصاعد، تنحدر، تلك الصرخة وماعرفها أحد
لم يعرفها حتى الضائعون

اساطير

يعود العم جينادو
من الجبال، ليس للرجل
عظمة ما نالها النقصان في بدنه
حطمت كل شيى الأرض،
الجياد، الطلقات، الثيران،
الأحجار، الجليد، حظه.
كان يأوى في بعض الأحيان الى حجرتي
يتحامل على ساقيه المتصلبتين
ليرقى الفرش
كأنما يعتلى صهوة جواد.

يزمجر، يكيل اللعنات يجر
نعليه المبتلين، باصقا فيما هو عاكف على هذا
وفي النهاية مدخناً
يشرع في الحديث عن أحداث الأدغال
هكذا عرفت ان الشيطان
نافثاً أبخرة الكبريت
تجلى لجوان نافارو،
سائلا عود ثقاب، ويحسن الطالع
وقبل أن يلتزم بالرد
لمح جوان نافارو الذيل،
ذيل الشيطان الكهربائي الكث الشعر
على الأرض تحت معطفه
وقابضا على سوطة جلده
الخواء، لأن الشيطان
إنسل هارباً، انقلب فرع شجرة،
أثيراً، أو ريحاً ليلية باردة
واسع الحيلة هو ذلك الشيطان العجوز!

يدخن جينار وكانديا، يواصل التدخين
فيما أمطار يوليو الكبرى
تنهمر وتواصل الانهار على تيموكو
وعلى هذا النحو فإن شعب المطر
بث الحياة في دياناته.

صوت انهار المطر ذاك، وئيدا
يتردد صوت الانقطاعات، الانكسارات
صوت شجرة البولدو، الهواء البارد.
هبات الريح، الشوك
ذلك الصوت الذى لملم مجدداً!
اثار قوائم الأسد الجريح
دروب الكندور المعتمة
زخم الربيع
حين لاتهل الزهور دون أن تصحبها البراكين
حيوانات ضارية تتردى
في الهاوية تنقدح الشرارة
من لطمة حدوة جواد

وفيما بعد، الموت وحده
الغابة المتطاولة بلا انتهاء
تندر كلمات دور جينارو
ومقطعا فآخر يستحضر
قطرات العرق الدماء، الأشباح، الجراح
يوغل العم جينارو في التدخين
فتمتلئ الغرفة
بالكلاب، وريقات الشجر، الأسفار
واسمع مصيخاً كيف أنه في البحيرات الرقراقة
تلمح جلداً طافياً بريئاً
وحين تمر راحتك لتلمسه
ينقلب وحشاً رهيباً
فيدفعك الى حضن كارثة
الى ضروب اختفاء
هناك في أرض الموتى
في أعماق لايسبر غورها أحد
حيث يقبع من أطاحت الغابات برؤسهم
من امتصت الخفافيش دماءهم
ومدت أجنحتها الحريرية الهائلة
كان كل شيء زلقاً
كل درب، وكل حيوان
يخرج من وكره يغامر بعمره، وحريق
يندلع عبر السهوب
جواب آفاق تحت البدر،
وثعلب أملس الفراء يعرج.
وريقة شجرة قاتمة تهوى
ماإن مددت كفك لتمس
الصليب، التذكار
لترسم الصليب على جبينك حتى انهك البريق
القرن المحترق، رائحة الكبريت.
ولكن ليس في الهواء الطلق وحده
يتجلى الشيطان، المخاتل الملتف بالظلمة.
في أغوار الدور
أنين، نحيب، مترامي الظلال
وقرقعة أغلال
والميته التي لاتغيب قط

عن مواعيدها الليليه
ودون فرانشيكو مونتيرو
الذي يعود مطالب بجواده
هنالك في سفليين الى جوارا الطاحون
حيث أدركه الغناء مع زوجته .

يتمطى الليل بصلبه ويردف المطر أعجازا
أتبين الوهج الذي لاينتهي
للسيجارة ، يمضي غارقا في التدخين
جينارو كانديا يواصل الحديث
يساورني الخوف ، ينهمر المطر
وبين الماء والشيطان أسقط
في وهدة من كبريت
في جحيمك يعج بجيادة
وبجباله الهاربة .

★★★★

مصغيا للمطر ، مرات عديدة
غفوت في الجنوب
بينما عمى جينارو
يفتح ذلك الجوال القاتم
الذي جلبه من الجبال

الكتب

كتب مقدسة وعالية ، كتب
تلتهم ، وتُلتهَم
سرية مخبوءة في الجيوب .
كان كنتشه ضائعاً بعبق السفرجل
وجوركي رفيقي
السريين الخفيين
آه ، يالتلك اللحظة الضارية
على الصخور في عالم فيكتور هيجو
حين يبن الراعي بمشوقته
بعد القضاء على الاخطبوط
و «أحدب نوتردام»

يواصل المسير عبر عروق
البناء القوطى الطراز
و «ماريا» جورج اسحق
حضن شهب في زمن وهج
المزارع السماوية
تصيب المرء بالشلل
في غمار طلاوة أكاذيبها .

قطار الليل

قطار الليل الطويل
يمضي غالبا
من الجنوب الى الشمال
بمعاطف مبللة
حبوب
وأحذية يلطخها الطين
في الدرجة الثالثة
تصادفك نتوءات يعمها الاسترخاء
ربما بدأت في ذلك الوقت
تعلمت كيلو مترات
الدخان
المترامية في امتداد الصمت

اجتزنا لوتارو
أشجار السنديان ، الأرض
في ضوء مدلهم ومياه
هادرة
امتدت القضبان راحلة في البعيد

وفيما وراء ذلك جياد وطني
عبور
فضي
البراري
وفجأة
يمتد جسر ماليكو السامور
رقيقاً
مثلما كمان

من حديد خالص
ثم يترامى الليل
راحلاً، راحلا
يواصل قطار الليل عبور الكروم.

ثمة اسماء آخرى
بعد سان روزيندو
حيث كل القطارات
تتجمع لتنال قسطها من الرقاد
تلك المقبلة من الشرق الى الغرب.
وهاتيك الأتية من البيو - بيو
وتلك المطلة من أقصى الأرجاء

من ميناء تالكانو مهلهل البناء
وتلك التي جلبت مقبضة بالبخار الأزرق
القيثارات وخمر رانكوجو المقطرة في الدور.
هناك رقدت القطارات
غافية
من مزيج الرماد والحديد
بعقدة مواصلات سان روزنيرو

أجل أيها الطالب الصغير
واصلت تبديل
القطارات والكواكب
صادفت
مدنا شاحبة من الطوب واللبن
والغبار الأصفر والكروم

وفي الموضع الذي بلغه القطار، بدت الوجوه،
مكان وحوش القنطور
وتراصت صفوف العربات لاالجياد
في أول تجل للاحتراق الداخلي.
كان العالم يغدو اكثر يسرا
وحينما
تطلعت عائداً بناظري
كان المطر يهمى

وطفولتي تحتجب عن الأنظار.
اندفع القطار راعدا نحو
العاصمة سنتيا جودي تشيلي
وفي ذلك الوقت فقدت أشجاري

وجوه شاحبة
أنزلت حقائبي ورأيت للمرة الاولى
أيدي الكلبين
انضمت الى جمع من الكاسبين والخاسرين
رقدت في فراش لم يعدلي،
ومن فرط الاعياء رقدت كلوح من الخشب

وحينها استيقظت
شعرت بعذاب سقوط المطر
شيء ما كان يفصلني عن دمي
خرجت مصدوما الى
الطريق
فأدركت (لأني كنت أنزف دماً)
أن جذوري قد اجتثت.

الدار ذات الغرف المؤجرة في كالي ماروری
ماروی شارع.
الدور لاتطل ولاتحاكي احداها الآخرى

ورغم ذلك فهي متضامة
جدارا لصق جدار ولكن
نوافذها

لاترى الطريق لاتتحدث
فهي الصمت وقد تجسد

تطير ورقة مثلما وريقة قاتمة
تهاوت من شجرة الشتاء

يضرم الأصيل النار في المغيب، فتضطرب
السماء وتنشر لهيبا هارباً.

يغزو ضباب أسود الشرفات
أفتح كتابي. اكتب
وكأني
في مهوى
منجم في سرداب
رطب مهجور
اعرف الا احد الآن

في الدار، في الطريق، في المدينة المريرة
سجين أنا وراء باب مفتوح
والعالم يفتح ذرايه
طالب حزين أنا ضائع في الشفق
أرقى الدرج لأنال نصيبي من حساء الرأس
وأهبط الى فراش ورحاب اليوم التالي.

نيرودا الذكرى العاشرة لوفاته

ذات يوم - وكان دون العاشرة - اقترب الطفل التشيلي ريكاردو ريس من والده سائق القطار وهو يقبض على ورقة صغيرة بحذر وخوف كما لو كان يقبض على فراشة... أخذ الأب الورقة بقوة وقبل أن يقرأ منها حرفاً سأل الطفل ساخراً.

- من أين سرقت هذه الكلمات؟؟

ولم يجب الطفل أطبق على الورقة ثانية وغادر المنزل مرتعشا صامتاً.

كانت تلك الورقة مسكونة بالهاجس البكر لشاعر أصبح اسمه بابلو نيرودا.

لم يكن قد بلغ الخامسة عشرة حين نال أول جائزة أدبية في مهرجان عام أي بعد خمسة أعوام من سخرية الأب سائق القطار

في عام ١٩٢٣ نشر نيرودا ديوانه الأول (شفقيات) لتبدأ رحلة شائقة بقدر ماهي شاقة خلال تنقل الشاعر بين عواصم عديدة قنصلاً لبلاده. وان كانت وظيفته الحقيقية التي كرس حياته من أجلها هي كونه قنصلاً شعرياً لذلك الشاطيء السحري الذي يسيج القارة الملتهبة.

ثمة من يقول اليوم: كفى! لقد أتخمنا المترجمون بنيرودا وقد يتجاسر آخرون على القول: ان هذا الشعر المنتسب الى قضية الملتزم بعذابات ضحايا الاغتراب القسري والقمع قد عكر الشعر الصافي..

وفي الحالتين هناك جهل بالشعر ونيرودا معاً فالشاعر بابلو نيرودا أحد قلائل اجترحوا المعادلة الصعبة وانحازوا الى العادل والحر دون ان يتخلوا عن الجميل. بل في عمق العادل والحر كشفوا عن الجميل والأبهى.

وليس شعر نيرودا كله سياسياً بالمعنى الضيق للكلمة انه سياسي بقدر ماهو انساني يعترف بأحزانه وأوجاعه وبوحدته ايضاً:

«مامن أحد هنا يعيش وحيداً غيري»

وهو اذ يبلغ مرتفعة الشعري ويرى، يأسر المشهد في النشيد.. يتجاور الفرح الاستوائي مع الحزن وأسى الخذلان. والقمح يستحيل جسداً راعفاً. كل هذا يتم عبر شبقية باهرة لكل ماهو انساني. وقلما يتحرج الشاعر من الشهادة حتى حين تكون دافعة للشاهد نفسه. قبل عشرة اعوام طويت الصفحة الأخيرة لسيرة بالغة الثراء والحيوية ومات نيرودا في ظروف غامضة صادفت أفول تجربة أحبها انتهت بمقتل صديقه الليندي وقبل وفاته بعامين نال جائزة نوبل التي استحقها قبل ذلك بالكثير من الاعوام... ولم يحرم نيرودا من الاصغاء الى صدى أشعاره حياً، بنفسه رأى ماكتبه الصيادون في أقصى بلاده: «سيظل نيرودا موضع اعتزاز الوطن» وقال عنه لوركا يوماً: «انه اقرب الى الدم من المداد» وهكذا لم يحفر بابلو جحراً آمناً في خريف هذا العصر. خرج حاسراً الى الشوارع حيث (الدم يغطيها) وحيث تنزف الأصابع المذبوحة التي بترها الطاغية.

وترك نيرودا العديد من الدواوين - بعضها ترجم الى العربية - وسيرة لحياة عيشت بجدارة وعمق..

أما للشعراء فقد ترك بابلو وصية لاتنسى:

«أيها الشعراء لاتتحدثوا عن الوردة دعوها تتفتح في قصائدكم»

توفي نيرودا في ٢٣ ايلول ١٩٧٣

خيري منصور

قصة قصيرة

ورقة تكتب مذكراتها

عمر بن قينه

لست أعلم شيئا عن ميلادي، كل ماأعيه أنني وجدتني بين مجموعة من الاوراق اصطفت باناقة فائقة في مأوى جميل، كنت مرتاحة فيه هادئة مطمئنة الى أن حدث مانغص سعادتي وأثقل كاهلي.. حتى شعرت بالشيخوخة والبلى.. لكنني سعدت بوصال الحبيب.. في نهاية المطاف.

فهل أحدثكم عن شخصي وبيئتي؟

ربما لا يعنيكم شيء مما قد أقوله عن ذلك، لكنني أحسبكم تطلبون المزيد من حديثي عن رحلتي في الحياة..

فأنا ورقة.. نعم.. ورقة.. من فئة (27x21) هذه هي هويتي، وجدتني في الحياة ناصعة مشرقة أخاذة.. أتربع على رف أنيق.. في مكتب واسع يعبق عطرا وكلمات عذبة جميلة بين بعض المتحاورين.. كلمات تشع بريقا وأناقة.. لكنني أجد في لبها شيئا غريبا.. بل عجيبا.. يتلقاها سمعي لذيذة.. سلسلة.. ثم لا ألبث حتى أراها دخانا يخرج من النوافذ.. يزكم الانوف.. فيتأفف الاخرون ويسلم شمي فلا أتفف.. حتى حدث يوما مانغص سعادتي تلك وأنا أتفرج على الآخرين دون أن يصيبني شيء من سياط الحياة اللاهبة.

هنا أراني وصلت الى ما قد يهمكم قليله أو كثيره..

ففي صباح يوم وجدتني مدعوة من ورقة وافدة لاهثة.. مرهقة مكدودة.. تطلبني.. فألبي الدعوة وأهرع لاستقبالها.. وهكذا التقينا وجها لوجه.. على انفراد.. في زاوية المكتب.. اسمع كلامها الكثير بجزئياته وكلياته.. حتى طال اللقاء وثقلت عليّ جلسة زميلتي الثقيلة الوافدة.. فشرعت استعد للهلاك، فتدخلت يد (القدر) لتفك اللقاء.. فتلقي بالزميلة الى سجن أبدي في قبو.. مظلم.. موحش.. كئيب..

وحسبتني ارتحت من اللقاء الثقيل الى راحة هانئة على الرف الانيق، لكن اليد الآمرة تقتادني الى مصير بدأت الطريق فيه شاقة مضنية، فلم ألبث حتى وجدت نفسي بين فكي ألة عجيبة.. آلة معدنية ذات اسنان موجعة لاهبة.. تضغط على ظهري.. وعلى صدري بضراوة.. فاعتقدت أنني مدانة بحكم الاعدام البطيء خنقا وشنقا.. لا تمزيقا وحرقا.. فسرعان ماعرفت ضربا من المعاملة غريبا، فقد أحكمت الآلة فكيها على صدرى وظهري.. وشرعت تجلدني بسياطها المدببة الموجعة.. تربطني الى عارضة صلبة.. وتبدأ وتجلدني من أعلى صدرى حتى أسفل خصري.. ولا تكاد تصدر مني آهة اوينِد توجع.. حتى يطغى عليهما ضجيج الآلة وعربدتها.. ووقع سياطها الفولاذية.. الجهنمية فاختنقت طويلا.. ثم خرجت من بين فكيها شيئا عجيبا.. مسخت مسخا.. فذهلت للوهلة الاولى وأنا أرى نفسي قد تعرضت لتشويه.. غير خلقتي تغييرا عجيبا.. وأعطاني شخصية جديدة سرعان ما قبلتها ثم ارتحت اليها في النهاية.

ونمت رغبتي في الخلاص من جو التوتر والترغب والانتظار.. وأنا في وضعية غير مستقرة.. شوقا الى طمأنينة تجنبني طوارىء الايام ونوازلها.. لكنها رغبة لا يعني التعجيل بها غيري.. ممن بيدهم مصيري، فمكثت على المكتب الانيق أضطجع متألمة مما أصابني.. برمة بسوء الانتظار.. وعيناي ترصدان كل حركة تقترب مني.. فتقلبت على صدري وعلى قفاي.. وزحفت علي أكوام من أوراق اعتراها مااعتراني حتى ضغطت بدورها على انفاسي.. وسدت عني كل منفذ للهواء، فرحت من جديد اختنق على مهل، وبدأت أعاني الاحساس بالنهاية التعيسة.. مهملة.. مخنوقة.. يزحف عنها غيرها أيضا وتعبث بها الايدى اعتباطا.. في لا مبالاة..

مكثت على هذه الحال كثيرا.. حتى جاء بعض من الفرج صباح يوم.. حين وجدتني بين يدين دقيقتين رقيقتين.. تحملانني فاستأنست بذلك.. وطابت نفسي وشاع الدفء في اوصالي.. بيد أنها لحظة عابرة.. لم تلبث حتى تراجعت.. حين فارقت اليدين الناعمتين.. الى يد صلبة ضاربة.. ضربتني على خاصرتي بأسطوانة خشبية مطاطة ضربة موجعة.. تركت موقعها مضرجا بالحمرة.. حتى تأوهت بصوت مزق أحشائي.. ولم يكد يتلاشى صدى الاهة حتى امتدت آلة حديدية أحدثت صريرا ناعقا حادا على الموقع المضرج في خاصرتي.. فأحدثت فيه شرخا.. امتد على شكل لسان دقيق أسود.. كأفعوان جبلي في غابة كثيفة..

ورمت بي اليد الشرسة بلا مبالاة.. حيث تلقتني اليد الرحيمة الناعمة.. حسبت رقدتي فيها.. لكنها بادرت بايداعي بين دفتي

دفتر ذي طوابق وطيات مختلفة تأوي زميلات أخريات . . رحت استرق النظر اليها في حذر شديد . . وكلي توجس . . فعرفت من ذلك أن بداية لرحلة مضنية أذنت . . انطلاقا من جوف الدفتر المعتم البغيض .

لمحت من بعيد وجها عبوسا . . جاء . . وأسرع فتأبطني والزميلات الاخريات . . في الطيات المجاورة . . وألقى بنا في مكتب مقابل . . وهناك حكم علينا بالانتظار . . لست أدري أهي أسابيع أو شهور . . بل لعلها شهور . . حسبما دلت الاحداث اللاحقة . . حتى رفع الغطاء عني ذات مساء . . فوضع على جبيني رقماً . . رقم جديد . . لم أحدثكم عن الرقم الاول . . أنتظرت شهورا لاعطى رقما . . ؟ أهو جواز سفر؟ الى اين الرحلة؟

أقبل وجه آخر أكثر تجهما، ضغط علينا جميعا . . أنا والزميلات . . حملنا . . عصرنا . . شرع يعلكنا وهو يتمطى في سيره بين طوابق البناية الانيقة . . حتى وصلنا الى اسفلها . . أفرج عنا . . فحسبتها مرة أخرى النهاية التي أستعيد فيها طمأنينتي . . غير أن السراب تلاشى . . وقد ازداد الخنق في نفسي كأشد ما يكون ضراوة . . فمضينا على حالنا أسابيع . . ربما شهورا . .

وها نحن نشعر ذات مساء أن موعد الترحيل الجديد قد آن . . فتركنا موطننا ورحنا نواجه مستقبلا غامضا لا نعرف شيئا عنه . . تعلكنا الطرود . . وتضغط علينا الحبال . . تخنقنا الاكياس والاشياء . . وترجنا الدروب . . في السهل والجبل . . وحين وصلنا الى موقع ظنناه مقصدنا جميعا اكتشفت شخصيا أن رحلتي لا تزال تزد اد طولا . . وأنني خاضعة لعملية تحويل . . فرحت أترقب السفر ترقبا يمزق نفسي وأعصابي . . أملا في معرفة مصيري . . وأنا في قلق يضج صدري بالالم وقد تغيرت من حال الى حال، وأصابني من الضنى . . والتهرية . . والهزال ماأصابني .

هنا تعطل الحساب نهائيا . . بالدقائق والساعات والايام . . وأصبحت الاسابيع والشهور والسنوات هي الوحدات الحسابية الصحيحة الصالحة للعد .

ألفت ذلك، لم أيأس من الوصول . . فقد صار الألم جزءا من حياتي، كما بقي الامل مقيما في نفسي . . المهم معرفة المصير . . وقد مر زمن بالحساب المذكور . . جعلني أشعر ببداية النهاية . . حين خلصت ذات يوم من قيود الحزم والضغط . . وأقف مع طابور اخر على مكتب . . ذي شبه كبير جدا بمكتب ترحيلي . . من موطن الفتوة . . فتشاءمت من الاستقبال السيىء وأنا أرى التكشيرة مقيمة في الوجه الكئيب . . ينظر . . ينظر الينا . . في مقت . . لا يبالي . . يمر الزمن . . يمر بالحساب المذكور . . وكل شيىء هادىء . .

ثم نخضع لعملية توزيع وتوجيه . . فانتهيت الى مكتب استقبلتني فيه يد بها بعض الرحمة . . لكن طبع صاحبها لا يختلف عن غيره . . فتعمق احساسي بكل ما لا قيت من اهمال ولا مبالاة . . كأني ظل ثقيل . . يطيب لهؤلاء جميعا . . تنويع الانتقام منه . . والتمديد في عذابه

غير أني شعرت ذات صباح أن العناية الالهية قد استجابت لدعائي في محنتي وألمي . . حين دفع بي الى مكتب . . بعث في نفسي الامل الجديد . . فهرعت الى يد ناعمة كتلك التي شرعت ضلوعي بالدفء بين أصابعها . . ففكت عني هذه بقية القيود . . رغم انها آلمتني برقم آخر خطته على موقع الضربة . . الموجعة . . ثم ألقت بي جانبا . . لا واصل مهنة الانتظار .

أواصل مهنة الانتظار . . أواصلها رغما عني . . أي انتظار؟ انتظار ماذا؟ أو من؟ أرغبة في نهاية فقط؟

هذا الشعور جعلني أحس ذات مساء أن لي حبيبا . . تقف بيني وبينه حوائل . . يريد وصالي . . وهو يحث الخطى نحوي . . ويحترق شوقا الي . . بدليل هذه الموانع . . وهذه الالوان من العذاب . . ومما ألاقي . . فكأنما ذلك هو اختبار لشجاعتي . . وصبري وجلدي . . واختبار في الوقت نفسه له . . ضبطا للنفس . . واستمساكا بالامل . .

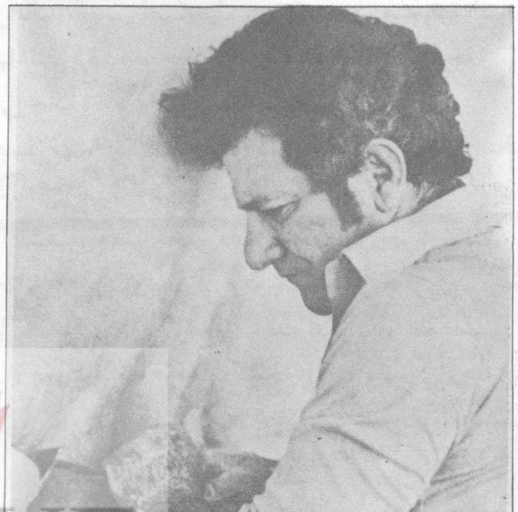
صدق ظني هذه المرة . . وأنا أرى اليد الناعمة تسلمني الى اخرى ودودة . . فلا تستقبلني بمقت . . وتلقي بي في اهمال . . بل تشد على في حرارة . . وحب . . تداعبني في حنو . . تعانقني . ثم تضمني الى الصدر . . تضمني . . تضمني . . بعد انتظار . . وعذاب . .

لكن اذا أردتم حساب ذلك . . انسوا الحساب بالدقائق والساعات والايام . . بل انسوا الحساب بالاسابيع والشهور . . وربما الفصول . . وتعدوها الى الحساب بالسنوات . . فذلك هو حساب رحلتي . . الى حبيبي المجهول . . او الذي كان مجهولا . . المتيم شوقا اليّ ليست رحلة من قارة الى قارة اخرى . . وانما من مدينة الى اخرى غير بعيدة في وطن واحد . . وقد حكت احدى رفيقات السفر في دهاليز المكاتب . . انها قضت في رحلة لها بين مكتب واخر في طابق واحد اسبوعين كاملين . . لذا فقد نسيت حقيقة الزمان . . علموني أن انساه ببساطة . . لكنني حين انتهى بي المطاف الى دفء الحبيب الذي كان يترقب زفافي اليه شعرت بغبطة وأنا أراه مبتهجا . . يقيم الافراح في البيت لقدومي . . فينساب ذكري على لسانه رطبا طريا . . ويمطرني حبا حانيا . . وحنانا جارفا . . رغم مااعتراني من ذبول . . وعناء الطريق .

التوقيع : (ورقة)

خالد الرحال

نصف قرن مع ...



يقترن دور الفنان خالد الرحال بحركة النحت المعاصر في العراق، فهو ينتمي الى مرحلة التأسيس، لكنه عبر كفاحه الطويل في الفن العراقي، واصل العمل وثابر على تجاوز الكثير من المشكلات التي يواجهها الفنان، والنحات بشكل خاص. اننا اليوم نتذكر أعماله التأسيسية «ليلة الحناء» والتماثيل ذات الروح العراقية الاصيلة.. في الوقت نفسه، بعد سنوات طويلة، أنجز نصب «المسيرة» و «الجندي العراقي» ويفوز مؤخراً بأقامة نصب «قوس النصر..».

في هذا الحوار يلقي الرحال الضوء على بعض تفاصيل حياته وفنه.. ولنبدأ بمحور الطفولة: أو لحظة الفن الاولى.. يقول بذاكرة متوقدة:

- .. بدأت عفوية. كنت وحيداً مع عائلتي. بلا أب. وكنت مشاكساً. ولكن عندما دخلت مدرسة الحيدرية مبكراً (١٩٣٣) وكان عمري خمس سنوات، اكتشفت حبي لفن الرسم. كنت يومها أقلد صور الافلام السينمائية..»

* من السلوك المشاكس الى الفن... ولكن لماذا اخترت الفن بالذات؟

- .. كنت عندما أذهب مع والدتي الى السوق، كنا نمر من أمام المتحف العراقي. فكنت أتساءل: ماهذه الاشكال النحتية ومنها الثور المجنح؟ فكانت أمي تقول لي «انه كان شريراً فمسخته الالهة الى حجر»! وبصدفه ما كنت أثناء سفرة مدرسية، وبالقرب من تمثال الملك فيصل الاول، تساءلت لماذا قلب الله الملك الى تمثال من البرونز؟!»

تلك الذكرى لها صلة بحاضر الفنان، وفنه: خلود الحدث، والاعماق. قلت للرحال:

* من تذكر من أساتذتك القدماء؟

- «قاسم ناجي.. حيث كان يدرسنا الرسم والاشياء في المدرسة الحيدرية. وعندما حدثته عن فكرة الملك قال لي «هذا تمثال يصنع من الطين ويصب بالبرونز..» منذ ذلك الحين رحت أقلد هذا التمثال، أو هذا المثال من الرؤية. كنت أعمل بالطين، مادة النحت الاولى، تاريخياً، وحتى الآن..»

* يبدو لي انك أحببت الطين منذ البدء..؟

- «نعم.. منذ البدء..»

* لماذا الطين؟

- ... لأن استاذي قاسم ناجي قال لي ان كل شيء يصنع من الطين، ثم ان هذه اعادة تمثل خبرة الفنان الاولى، منذ القدم. وحتى الآن. اقول: من لايختبر الفلسفة العملية لهذه المادة لايصبح نحاتاً!

* وبعد هذه المرحلة؟

- «حتى بلغت الصف السادس الابتدائي. كنت أرسم وأنحت تاركا دروسي. كنت أقلد صور الكتب. خاصة الاجنبية، حيث لفتت الصور الحربية نظري.

في تلك الأيام طلب منه صديقه (وسام الدين نامق) ان يعمل له

ـن النحت

حوار اجراه
عادل كامل

تمثالاً نصفياً فحاز العمل على نجاح خاص، لماذا هذا النجاح؟ يقول الرحال معللاً الأمر «كنت أشعر بقوة عضلية أرتبطت بالنحت أو جاء النحت ليرتبط بها..»!

* نعود الى التراث العراقي، كيف أرتبط بحياتك الفنية؟

- «في عام (١٩٤١) دخلت معهد الفنون الجميلة، بدافع تنمية مواهبي. بالرغم من ممانعة والدتي لي خاصة ان فكرتها عن النحت كانت معاكسة لفكرتي. في تلك الفترة تعرفت على تراثنا العظيم. في المختبر، اثناء ترميم النماذج النحتية الموجودة. كنت أعمل براتب (٢٠٠) فلس يومياً. وبفعل دراستي لتلك الاثار العريقة، تعلمت أشياء كثيرة بعد تأملي لـ: العيون الواسعة، الوجوه المعبرة، والقسوة التي تنم عن رحمة مطلقة. كنت قد تأملت عميقاً تمثال الملك «سرجون الاكدي» و«آبو وزوجته» والتماثيل الاشورية والبابلية والسومرية وغيرها».

وكان الرحال يتأمل صور بعض هذه النماذج، من خلال الكتب الاجنبية المصورة، في مكتبة المتحف ذاته، مع الاستاذ كوركيس عواد. وكان الاخير يردد: كان الرحال كثير التأمل في هذه الصور..

* نعود الى معهد الفنون.. اي أثر تركه فيك..؟

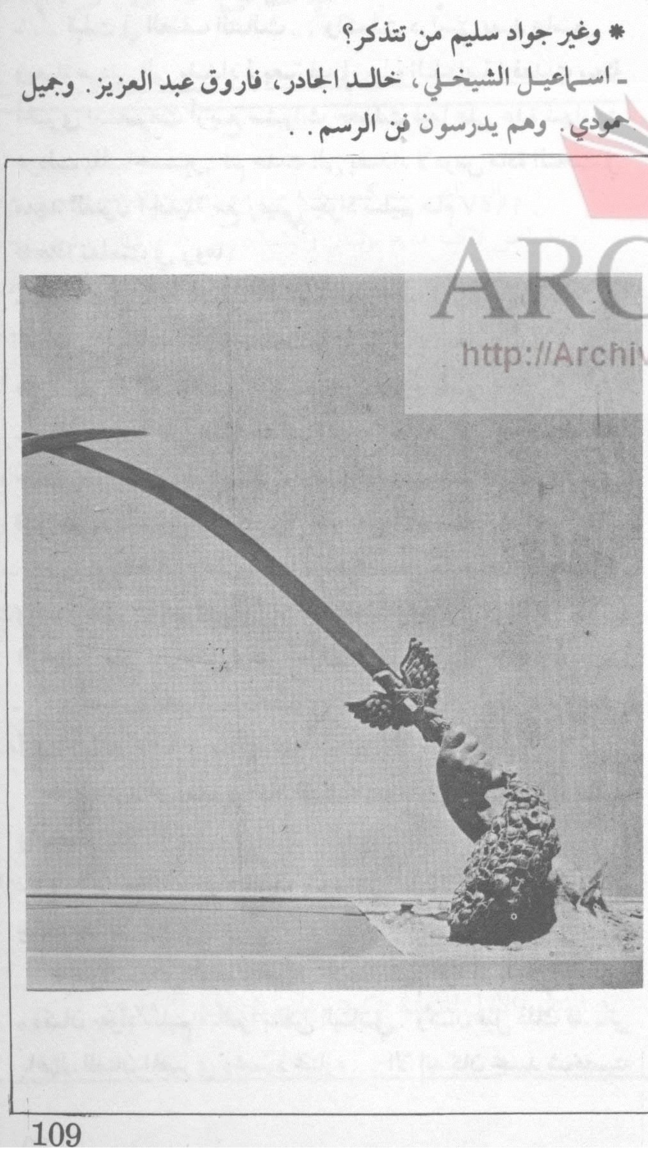
يبتسم. ويتذكر بعذاب، ان المعهد لم يكن يمتلك حصانة دقيقة، قائلا «لم يكن ثمة فرع للنحت.. فقط كان هناك فرع الرسم..»

* وجواد سليم؟

جواد سليم دخل المعهد عام (١٩٤٢) بعد ان كنت قد غادرته الى «بعقوبة» حيث مكثت فيها حتى عام (١٩٤٤)

* وغير جواد سليم من تتذكر؟

- اسماعيل الشيخلي، خالد الجادر، فاروق عبد العزيز. وجميل حمودي. وهم يدرسون فن الرسم..



* اذن، بعد هذه التجربة. . كيف تبلورت فكرة سفرك الى روما؟

- «في عام ١٩٥٢ حصلت على زمالة للدراسة في أيطاليا.

* كيف كانت المفاجأة. . ؟

- «في بلد لا أعرف لغته. فاجأتني التماثيل الكثيرة الموجودة في الشوارع والنافورات والكنائس. . فكنت أقف أمامها طويلاً. . وكنت اراها تختلف عن النحت العراقي. .

* كيف؟

- «كانت معقدة، وكثيرة التفاصيل. . بدءً بتفاصيل الملابس والحركات، على العكس من الفن العراقي الذي كانت تتجسد فيه قوة الانسان بوضوح عميق، وتتجلى فيه روح الحياة الخالدة باسرارها المنظورة داخل الاعماق الروحية. . »

* كم عاماً مكثت في روما؟

- . . قبلت في الصف الثالث. . واكملت دراستي بعد عامين. . وبعد عودتي الى بغداد لم يعترف لي بهذه الدراسة! فعدت ببعثة أخرى استغرقت أربع سنوات حصلت فيها على عدة شهادات عودلت بالماجستير. ثم عدت الى بغداد لأدرس مادة النحت في معهد الفنون الجميلة مع رفيقي جواد سليم عام ١٩٥٧.

* ماذا تعلمت في روما؟

- «تعلمت في «روما» شيئاً أسمه الفن الحديث، وعمليات صهر البرونز. . بكلمة أخرى: الصنعة أو حرفيات التقنية.

هل نفهم ان الصنعة - التقنيات - هي خارج حدود الفنان؟

- «كلا. انها على صلة جدلية بها. الفن هو الروح. والصفة جسدها. المرئي هو الشكل، ولكنه اذا لم يتجسد عميقاً باللامرئي فكل شيء لايدخل التاريخ ولا يعبر عن الأنسان. . »

في عام (١٩٥٢) تعرف الرحال على النحات الانكليزي (هنري مور) في مؤتمر دولي، فدعاه للدراسة في انكلترا. سألت الرحال: ماذا قال «مور» عن أعمالك؟

- . . أعجب باعمالي، باعتباري كنت شاباً. . وقد دعاني الى أنكلترا. . »

* أعتقد ان «مور» كان قد شاهد بعض أعمال جواد سليم واعجب بها؟

- «ربما عندما كان جواد سليم يدرس في لندن. . وهنري مور كان يحاضر هناك. . »

* نتوقف لدى زميلك جواد. كيف تقيّم أثره الابداعي؟

- «كان جواد سليم متأثراً بالفن البابلي. وكان قبل ذلك قد تأثر باعمال الفنان المصري «محمود مختار». . الا انه كان يجسد شخصيته بروح تخصه هو. . كان جواد قد تأثر بالنحت الاشوري، ومنها عمله «البناءون» فضلاً عن تأثره بالفنان الفرنسي «يوثار» و «بيكاسو». .

* ماذا تقصد بهذا الكلام. . ؟

. . . في أعتقادي كان تأثره بهؤلاء الفنانين محض دراسة فقط. . ومن أجل بلورة أسلوبه وهويته الفنية بشكل خاص. كان جواد أبن تراث العراق القديم. فضلاً عن وعيه للعصر ورؤيته المستقبلية. . »

* وفائق حسن؟

- . . فائق حسن، يمتلك قدرة بارعة في التقنية والالوان. . »

* كنت تفكر دائماً بالهوية الخاصة للنحت العراقي. . كتكوين يمتلك تعبيره الشامل. . نود ان نتوقف لدى هذا الجانب؟

- «للنحت العراقي تاريخه الطويل الذي لم يتوقف أبداً. . وحتى في العهود المظلمة كانت هناك نتاجات معروفة. . وعندما جاء الاسلام. تبلور النحت في شكله المعماري الزاخر في والذي أطلق عليه بـ «الاربسك». .

* ودورك في هذا الجانب؟

- . . حاولت ان أجسد هذه النظرية في تمثال «الام» عام ١٩٥٩. . واصبح هذا العمل بحد ذاته تياراً فنياً لعدد كبير من الفنانين. . »

* أنت نحات خمسيني. . أليس كذلك. . كيف تقيّم تلك الفترة؟

- . . كانت هي البناء الاول. الجذور والهاجس. . ولم نؤسس تراثنا فوق الرمل. . انه رسالتنا. .

* في ايطاليا. . الم تضع الكثير من حياتك الفنية؟

- لا. لم اضع لحظة واحدة اطلاقاً. كنت أختزن، كما يفعل غواص اللؤلؤ. . »!

* كم مكثت في روما؟

- «ربع قرن. . تقريباً. . »

* كانت فترة خزن واضافة تجارب. . ؟

- . . كنت أعمل يومياً. . وعندما عدت الى بغداد. . كنت أخطط لتنفيذ الجندي المجهول. .

* لماذا الجندي المجهول بالذات؟

- . . لأن هذا النصب هو نظرية تعالج الزمن. الشهيد هو تحطيم الزمن. . وخلق ديمومة تتوحد بالخلود. الشهادة هو زمن الخلود الابدي. الله خلقنا لزمن أمه تستيقظ ابداً. . والانسان هو الميلاد والجهاد والشهادة. . »

من الشعر الكردي المعاصر



قصائد قصيرة

للشاعر: شيركو بيكه س

ترجمة: مصطفى صالح كريم

عن الشاعر

* ولد سنة ١٩٤٠ في مدينة السليمانية
* أكمل الدراسة الابتدائية في السليمانية واعدادية الصناعة في بغداد
* مارس الوظيفة في جامعة السليمانية والمنطقة الزراعية وغيرهما من الدوائر في كل من بغداد والأنبار والسليمانية

* نظم أول قصيدة له عام ١٩٥٧ ونشرها في جريدة (زين)
* شاعر متألق وأحياناً يمارس الترجمة وكتابة المقالات النقدية
* من نتاجاته المطبوعة

١ـ وميض الشعر «شعر» ١٩٦٨
٢ـ هودج البكاء «شعر» ١٩٦٩
٣ـ كاوه الحداد «مسرحية شعرية» ١٩٧١
٤ـ باللهيب يطفأ ظمأي «شعر» ١٩٧٨
٥ـ الغزال «مسرحية شعرية» ١٩٧٨
٦ـ الشفق «بوسترات شعرية» ١٩٧٨
٧ـ الشيخ والبحر «ترجمة» ١٩٨٢

* قال عنه الأديب المعروف محي الدين زه نكنه في الملتقى الأول للقصة العراقية المنعقد في ٢٠ ـ ٢٥ آب ١٩٧٨

«ان الشاعر شيركو بيكه س مع زملائه القاص حسين عارف والقاص لاكه مه م بوتاني والشاعرين جمال شازبا ثرين وجلال ميرزا كريم: أصدروا بياناً أدبياً تحت اسم (روانكه) أي ـ المرصد ـ عام ١٩٧٠ يعلنون فيه بوضوح رفضهم لأنماط الكتابة السائدة وبحثهم أو محاولاتهم في تحقيق أشكال إبداعية جديدة تحقق قدراً كبيراً من الانسجام بين الشكل والمضمون، بين نواياهم الطيبة وأفكارهم الثورية وبين التكنيك الحديث للكتابة الفنية وتمهد لكتاباتهم طريقاً أفضل للدخول في عالم المعاصرة والحداثة مستفيدين بلا شك من واقع الابداع الفني المتحقق في الشعر والقصة عند زملائهم العرب.

* كان الشاعر قد انتخب أوائل عام ١٩٧٠ عضواً في الهيئة التأسيسية لاتحاد الأدباء الأكراد فرع السليمانية

* وانتخب عضواً في الهيئة الادارية للفرع عام ١٩٧٢ وعام ١٩٧٤

* قدم نقداً تطبيقياً عن قصة للزميل القاص رؤف بيكه رد في الملتقى الأول للقصة الكردية المنعقد في ايلول ١٩٧٩

○ حبّ ○

أصَغتُ السمعَ إلى باطن الأرض
فقصَت عليَّ حكَاية حبها مع المطر
وأدنيتُ أذني من قلب الماء
فحكى لي قصة حبه مع الينابيع
واصغيت الى لب الشجر
فروى لي حبه مع الاوراق
وحين استمعتُ متلهفاً إلى الحب نفسه
قصَّ عليَّ حكاية الحرّية

○ إحتراق ○

على سلالم الخوف
كان الظلام يتسلل كاللص
إلى أعماقي
وحينما بلغ سويداء قلبي
أراد أن يسحب يده
وفجأة
أشعلتُ حبَّك
فأحرْقتُ فيه الخوف والظلام

○ عرس الدم ○

في تشيلي
ضحكت مشنقة
حين رأت فتاتها الضحيّة
ترتدي كفنها كثوب زفافها
ورفيق رقصتها «بابلونيرودا»
حيث تعانقت ذراعاهما
في رقصة الفرح
وعرس الموت

○ قامة ○

ألم طويل القامة أنا
دون أن أصعد على كتف
ألم آخر
وبمجرد أن أرفع رأسي عالياً
ألمح الجرح أينما كان
ويبصرني الفقير أنّى كان

○ نافذة ○

حين تأبطت ذراع السحاب
وخطونا لاستقبال السماء
رأينا من نافذة المطر
أسراب الجراد
تتراجع مقهورة
وتولي هاربة مذعورة

○ حلم ○

في السوق
شعرتْ قرصة رغيف بالنعاس
وما لبثت أن نامت في بردعة
ابراهيم الحمال
وحلمتْ فرأتْ أنها عادت
وصارت عجينةً كرَّةً أخرى
ويريدون أن يصنعوا منها عنوةً
رغيفاً للأمير
وحين وضعوها في التنوّر
بكت ومن شدّة فزعها
استيقظت
ثم عاد ابراهيم الحمال
ومسح الرغيفُ الباكي عينيه
وضحك له ثم قال:
يافرحتي، لأنك ستأكلني
وان حلمي الذي رأيته لا يتحقق

○ مفتاح ○

في أقاصي الدنيا
أبكتْ كارثةٌ مفتاحاً
ضائعاً
لأنهم لم يبحثوا عنه
وحطموا بالقوة
باب المدينة

○ حبتا عنب ○

في حديقة منزل [لاس] (1)
قطفتُ وردةً حمراء
وعند عتبة الدار

رأيت «خه زال»[٢]

فطلبت مني الوردة
ولبيت طلبها وزينت شعرها
بوردتي الحمراء
وفي «ملكندى»[٣]

التقيت بـ(مامه ياره) المسكين

فتشت جيوبي
ولم أعثر على شيء أهديه إليه
سوى حبّتيْ عنب أسودٍ ناضج
وهما عيناي

○ إطلالة ○

من نافذة غرفة ما فتاة رائعة
من رياض حديقة باقة زهور
ومن جيب قميصي قلمي
أطلوا برؤوسهم
الفتاة لحبيبها
الزهور للأطفال
وقلمي لقصيدة شعر
تصور الفتاة وحبيبها
والزهور والأطفال
مجتمعة

○ حكمة ○

هناك أشياء تصدأ أو تموت
ثم تُنسى
كالتاج
والصولجان
وعروش الملوك
وهناك أشياء أخرى لاتصدأ
ولا تُنسى أبداً
كقبعة تشارلي شابلن
وعصاه
وحذائه

○ تعمق ○

حين تَعْطش جدولا
تؤلم قلب نهر
وعندما تحبس حزمة ضوءٍ
تجعل الشمس ساخطة عليك
وفيما لو جرحت الشمس
تجعل من الدم عدوا لك
وكل من عاداه الدم القاني
سيقتله الظلام

○ ألم ○

إن الآلام التي تعانيها
حفنة تراب
عند ولادة حبتي
قمح وشعير
لا تقل أبدا
عن آلام المخاض
التي تعانيها الأم
حين تلد طفلا.

○ الفرات ○

كثيراً ما يأتيني الفرات متنحنحاً
ويجلس عندي
يمسح موجات لحيته ويقول لي
- قُلْ شعراً
إن الذي يبقى إلى الأخير
هو ماء قلبي
والقصائد التي لاتنسى
الكادحين.

(١) لاس - اسم شاب

(٢) خه زال - اسم فتاة

هناك اسطورة تروي قصة حب هذين العاشقين
تضاهي قصة حب شيرين وفرهاد وقيس وليلى

(٣) ملكندي - اسم أقدم محلة في مدينة السليمانية

(٤) مامه ياره - أحد ابطال ملحمة فرسان مه ريوان الاثني عشر
وهناك رابية مقبرة (سه يوان) في ضواحي مدينة السليمانية يرقد فيها هذا الفارس وبجانبه الشاعر الكبير (بيره مرد) المتوفي في ١٩/ حزيران عام ١٩٥٠

المقاتلون الثلاثة

سيرجي انتونوف

ترجمة: عبد الحميد عيسى عبد الواحد

في وحدتنا ـ وحدة زرع الالغام يعتبر النجار الماهر ذا قيمة تضاهي رامي الرشاشة في كتيبة المشاة. فأيا كانت الاوامر التي تأتي من القائد الاعلى، فانك لايمكن ان تنجح في تحقيق غرض ما من دون نجار خاصة زمن الحرب. وعندما يحلق بي التفكير الآن نحو سريتنا، سرية اللغامين الرائعة، فغالباً ماأتذكر وقبل كل شيء ثمة ثلاثة من اجود الحرفيين لدينا. اولئك الفتية الشهمون، النجارون من الطراز الأول بكل معنى الكلمة. واذا لم تخني الذاكرة كانت اسماؤهم فاسيلييف، ايشكوف وكليبنكوف. لقد التصق احدهم بالآخر قلباً وجسداً وتعلق به منذ الأيام الاولى تماماً بصورة حميمة وكأنهم أخوة. كل شيء معهم كان يسير على مايرام ويأخذ مجراه الطبيعي. حتى انهم لايجدون بأساً من وضع طعامهم في كيس واحد. ويتقاسمون الارزاق وكل الاشياء الاخرى على حد سواء. ماعدا فؤوسهم، طبعا. فقد اعتادوا أن يقولوا: ـ الصداقة هي الصداقة لكن فأسك تخصك وحدك!

كان فاسيلييف فتى يافعا بدينا، تراه متورداً كما لو كان خارجاً من الحمام لتوه. لم يكن يرغب في انفاق الكلام الزائد، بيد أنه يميل الى الاصغاء ولكن ليس بتلك الدرجة. وحين تروم عمل شيء وتمضي تشرح له كيفية تنفيذه، فقلما يلتفت نحوك بل يظل ساهماً وعيناه تبحران باتجاه الشمس مطلقاً العنان لافكاره وتأملاته. وهذه فرصة طيبة لك لكي تتحدث وحدك وكأنك تتلو موعظة في السلوك والواجبات في كنيسة! فجأة يغمغم: ـ لكن الوقت يمضي سريعاً واعرف مايلزم عمله دون مساعدتك على أية حال. فتمكث تكتسحه بنظراتك مفكراً: ـ ياله من شخص بطيء الحركة متلبد الذهن! لكن ماأن يركز اهتمامه على العمل فلا مندوحة لك من ان تكبر فيه هذه الهمة والنشاط. فالفأس بين يديه تنتقل بخفة كالبرق الخاطف المنزلق في جوف السماء. ضربة واحدة بالفأس تعقبها اخرى وتكون «الزبانة» جاهزة.

كان فاسيلييف اعزب وهو على وشك ان يدخل عش الزوجية لولا ان الحرب وقعت. اما ايشكوف الفتى الثاني، فقد كان نحيلاً مديد القامة يندفع عنقه خارجاً عن بدنه مثل عنق ديك صغير وبشكل يلفت النظر. كان يستهويه الغناء، فهو يغني لكل شيء. وكثيراً ماشوهد منزويا، متخذاً لنفسه ناحية ولايفتأ يحول عينيه الى فوق تحت جبهته المقورة ويشرع بالغناء بتلك الطريقة. فلا ترى ابداً شئت ام ابيت ـ الا ان تنضم اليه. والحقيقة كان يمتلك صوتا عذبا يتهادى بطبقة التينور، الصادح. كما اعتاد ان يلف رقبته الطويلة بلفاع مثلما يلف الجندي لفافاً ـ كيتر ـ حول ساقه. كان يحرص ولاشك في المحافظة على حنجرته. ذات مرة ارادوا ان يضموه الى ـ جوقة الجيش ـ لكنه رفض باصرار قائلا:

خذونا ثلاثتنا. وكل شيء سيكون جميلاً. اما ان اقوم بعمل ما بمفردي دونما مساعدة أو مشورة من زملائي، فتلك مسألة لن تعود عليكم بفائدة لأي شيء سوى الاغاني الحزينة! وهكذا بقي يمتهن النجارة ولم يشأ ان يصير فناناً.

الثالث كان كليبنكوف. شاب مرح لعوب، لكنه ليس بارعاً في العمل لحد ما. فيما يبدو سريع الحركة ذا مقدرة واندفاع في العمل المتواصل. فبينما ترى فاسيلييف بجوس بالقرب من رافدة خشبية لفترة طويلة، يحاول تقدير حجمها ولم يقدم على خطوة لغاية الآن،

فإن كليبنكوف سيعلق نطاقه فوق كتفه بلمح البصر كما اعتاد. يشمر عن ساعده. يبصق في يديه ويشرع بالتقطيع بالفأس. لقد كنت واياه متطوعين في الجيش منذ أمد طويل ولم يصادف مرة ان رأيته يشكو من تعب او ينزع الى النوم. وفوق ذلك كله كان منظما حياته بشكل يدعو للاعجاب. فقد هيأ لنفسه اسباب الراحة الجسدية هنا في الغابة كما لو كان يعيش في بيته، وكما لو لم تكن الغابة موحشة تبعث على الفرق والرهبة، فانه ماكان حافلا لذلك بقدر ماكان قلقا على حقيبته التي تحوي حاجياته.

اتذكر مرة حين اصبت بالحمى ابان الربيع بسبب شربي ماء آسنا، كنت ارتعد من قشعريرة سيئة. فلم يتوان كليبنكلوف لحظة حتى جرى نحو شجرة بتولا. اقتطع منها بضعة اغصان وقشر لحاءها ثم وضعه في كوب بعدها طفق يعمل شقاً في ساق الشجرة حتى امكنه جمع بعض النسغ في الكوب ودفعه لي كدواء! ولم يستغرق ذلك منه سوى لحظات.

مضى الثلاثة في انسجام ووئام. أجل ثلاثتهم لأنهم كانوا طيوراً من نفس العش. تستطيعون ان تقولوا: - الريف البسكوفي. أجل كانوا جميعهم فتية ريف. عمال مزرعة تعاونية من نفس المقاطعة ومن القرى المجاورة. وطبعا طيبتهم تذكرنا كم من الاصدقاء والاقرباء يتصفون بها بوجه عام. ولو ابصرتهم وهم جالسون يمضغون لفائفهم لدار بخلدك وأنت تردد الأسماء ليس ثمة نهاية للقائمة، انهم الفرقة برمتها! وأقولها بلا تردد كنت أميل الى الانصات لحديثهم وهم في الغالب لايطرقون بابا آخر خلا الحديث عن مزارعهم التعاونية وقضايا الزراعة. والحديث ليس في جميع الأحوال ودياً دائماً. والواقع كثيرا ما تطور الأمر بينهم حد المماحكة طوال الوقت وربما الشجار. اعتاد كليبنكوف ان يفرغ من واجبه قبل الاثنين، وايشكوف تعود هو الآخر ان يسبب له المضايقة بالسخرية والتعليقات اللاذعة. أما فاسيلييف فهو عادة يتنحى جانباً معتزلاً زميليه البسكوفيين ويدخن بصمت وهدوء. فقط عندما يصل الحد بكليبنكوف ويلوح بقبضته بوجه ايشكوف فلا يرى خيراً من التدخل مستغلاً قوته وسطوته: -

- لاداعي لأن نتباهى بمزرعتك التي تدفع اكثر اجرا ليوم عمل! زعق كليبنكوف بايشكوف. ماعتم ان اضاف:

- لاينبغي ان تتفاخر هكذا. هل اهلك أحسن حالاً أم شيئاً آخر؟ أو لديكم رئيس مثقفٌ؟!

- رئيسنا بالتأكيد «اقوى» قليلاً بالمقارنة مع رئيسكم. اعترض ايشكوف.

- صحيح! أو تعتقد لو كان رئيسنا امرأة فهل ستكون سيئة؟ لابأس في ذلك فهي امرأة على اية حال، لكنها تستطيع ان تريكم الصالح من الطالح. اليس حقا يافاسيلييف؟

- ذلك هو بيت القصيد، التبانه، اذن. قاطعه كليبنكوف.

آه لو كنا نملك تبانة مثلكم لحصلنا بقدر مرتين كما تفعلون. علاوة على ذلك فانت تبيع التبن وتظنني لا اعرف ذلك.

- لكن ليست لديكم أرض منتأة بالجلاميد تتعاملون معها بجهد ومشقة. أرضكم على العكس نظيفة.

- هل ثمة من يمنعك من استئصال الجلاميد والتخلص منها؟ الست محقا يافاسيلييف؟ فما عليك الا ان تراجع مستودع الجرارات فهم بلاشك سيخلصونك منها. قال فاسيلييف معقباً.

هكذا اعتادوا ان يناقشوا المسائل في عام 1942 عندما كان العدو قاب قوسين أو ادنى من تخوم لينينغراد. وعندما كانت البلاغات العسكرية تطفح بالانباء السيئة. كان ريف بسكوف برمته تحت نير الاحتلال مدمراً ومحترقاً على ابعد احتمال. وفوق ذلك ففي اثناء تلك الاوقات العصيبة المروعة كان الجنود الثلاثة يتحرقون على الأرم. فقد فقدوا اتزانهم وتعكرت طباعهم يودون بحماس لو في أي يوم يعودون فيه قريبا الى مزارعهم المختلفة ليطهروا الارض المزروعة من جلاميدها! لم يكن ثمة شيء يبعث على السرور حول هذا. انها مجرد حالة تشبه حالة الباقين منا.

كان اولئك الجنود الثلاثة يؤمنون بصداقتنا الجماعية وانسجامنا.. ما كان باستطاعتهم ان يفعلوا أي شيء اويتطلعوا الى شيء سوى النصر النهائي. ومهما يكن فالأمور السيئة محتملة الوقوع. كانوا يدركون جيداً ان ذلك الكلام هو مجرد كلام وعليهم ان يحققوا النصر من موقعهم ومن خلال جهودهم الذاتية وإلا لاجدوى من تركه في كنف الآلهة!

ذكرت سابقا كيف كانوا يجترحون الأعمال. لكن بعض الاشياء يجب ان ترى بالعين لكي تصدق وقد لايجدي وصفها نفعاً. كان آمر السرية قد اطلق عليهم اسم المقاتلين الثلاثة عن جدارة. وعندما كان يستوجب الأمر مد الجسور أو نصب المعابر فوق الانهر، فالاعمال التي تستدعي البراعة والاتقان تعطى الى فاسيلييف وايشكوف وكليبنكوف فكل واحد منهم كان يعرف عمل الآخر من خلال تخطيط مثلما تعودوا ان يضعوا الخطوط على كل عمل يراد تصميمه. اتذكر مرة على سبيل المثال حين مضى كليبنكوف نحو زند خشبي منجور ولما القى عليه نظرة سريعة قال: فاسيلييف هو الذي نجر نصف تلك الرافدة الخشبية. فيما قام شخص آخر بنجر

الجزء الباقي وتستطيع ان تكتشف ذلك من اتجاه الضربات . احب ان اخبركم ايها الفتيان عن حادثة لن انساها ماحييت : ـ كان ذلك في جبهة فولكوف وكان علينا في احدى المرات ان نشق طريقا حتى خط الجبهة ونقوم بوضع دواسات خشبية تقوم مقام الأسفلت، وكانت ثمة اشاعة تقول باننا سنقوم بشن هجوم مباغت تلك الليلة . لكنه لن يكتب له النجاح مالم ننجز شق الطريق وتمهيده بتلك الطريقة حيث سيستخدم لنقل «الكاتيوشات» الثقيلة بعدما تخترق دباباتنا دفاعات العدو وتحصيناته اولاً .

يمكنكم ان تتصوروا كيف انكب الثلاثة على العمل تحت تلك الظروف . كان العمل ملحاً ويتطلب تنفيذه جهداً استثنائيا وباسرع مايمكن . وقد أصدرنا امرا بعدم الرجوع الى المواضع حتى الفراغ منه . ليس ذلك بسبب انجازه باية وسيلة كانت بل رؤ ية كيف تستقر الامور في النهاية . كانت سريتنا قد وصلت نهاية راقم يبعد حوالي كيلومتر ونصف من خط التماس مع العدو، وبما ان سريتنا كانت السرية الأولى المتقدمة فان امراءنا اصدروا أمراً بانجاز العمل كما ينبغي وبدقة وان نحرص على اتباع اساليب التمويه بقدر الامكان . . حسنا ، يمكنكم ان تتصوروا انفسكم اي نوع من التمويه يمكن ان يكون وانتم تقطعون الاشجار على قدم وساق وتبسطون طريقا منها . انصب تفكيرنا على العمل وانطلقنا مثل ممثلين حقيقيين يؤدون ادوارهم في مسرحية . مقاتلونا الثلاثة كان كل واحد منهم قد اقتطع جانبا وطفق يشق طريقا من اجل الحياة الكريمة ! باستطاعتكم ان ترهفوا اسماعكم لفؤ وسهم وهي تنزل الضربات الموجعة أوبالاحرى وهي تنطق على مسافة بعيدة . الحرب هي الحرب والعدو ما كان بطبيعة الحال يمارس العابا معنا . واضحاً لم يكن يروق له منظر مشروعنا، لذلك كان يستبد به شعور غريب، فيمضي يرشقنا بقذائف الهاون بشكل محموم . ونيرانه لايطلقها اعتباطا بل بشكل منتظم، وها هو يقصف الغابة المجاورة لمدة عشرين دقيقة حيثما كنا نقطع اشجار الصنوبر . وعندئذ شرع ينفق العشرين دقيقة التالية في قذف «الغامه» طوال الطريق ببطء على هيأة قوس عال . أما نحن فسرعان ماكيفنا انفسنا ورحنا نعكف على العمل رغم ذلك لكي ننهي تسوية الطريق . فيما كان لايني يواظب على قصف الغابة ونحن نرد عليه بقطع الاشجار وبمناورات ذكية ويعود هذه المرة ليقصف الطريق وكلما تابع هوسه نكون نحن اكثر رباطة جأش وصبر وهكذا مهما زاد نزد اكثر وتبقى الغابة مغلقة بوجه مآربه .

وتمضي الامور بشكلها الطبيعي وكأنها تزحف ببطء شديد والعدو مانفك يصعد العقبات امام الشعب . بينما كنا بحاجة الى ثلاثة جياد لتنهض بسحب الالواح المنشورة لكي نتمكن من اخلاء الجرحى وعلى حين غرة تسقط قذيفة مدفع هاون للعدو على قارورة الترمس فتحطمها وثمة واحدة تهوي في موقع الفصيل الثاني فيحقق الخنزير فيه اصابة بالغة .

وعندما حل المساء الحالك سكنت الامور نوعا ما فمضيت طوال الطريق لأرى ماوصل اليه الموقف انذاك . لم استطع رؤ يته بيسر لغاية الآن كلما قلبت الامور ظهرا لبطن ! فثمة خمسة عشر جنديا عاطلون عن العمل ! والطريق الذي أعد حديثاً قد لحقه الدمار والخراب في ثلاثة اماكن ولن اذكر لكم شيئاً عن قارورة الترمس !

مكثت اسير طوال الطريق للتحقق من عدد الرجال . لمحت زيلكين جالساً في الوحل ينكش نتوءات حذائه مما تخللها من الطين . لم يكن مصاباً بشظايا القنابل، لكنه قد اكتسى بالطين من اخمص قدمه الى قمة رأسه . واصلت طريقي فابصرت ايشكوف يستبدل رافدة خشبية بأخرى حطمتها قنبلة هاون،وكان كلينبكوف منشغلاً على مسافة منه الى يمين نهاية الطريق . كانوا قد خلعوا قمصلاتهم وبدأوا باكساء الطريق لكن فاسيلييف لم يعد يُرى له اثر في اي مكان . جائز كما اعتقدت وقتها ان يكون مضى لجلب بعض قطع الخشب . سألت عنه لدى سائقي عجلات النقل : ـ **ألم تشاهدوا فاسيلييف!**

ـ كلا ايها الرفيق النقيب . لم نره .

ـ ما الذي يعني ذلك؟! اعرف انه لم يخل الى مستشفى ذلك هو المهم ، فجميع الجرحى والقتلى قد اشرفت على اخلائهم . اذن اين هو الآن ياترى؟!

حسنا . فكرت لاعود ادراجي . سوف اسأل كلينبكوف هذه المرة . والحقيقة انتابني القلق بمجرد ان وقعت عيناي على زوج من الاحذية الثقيلة معلقين بشجيرات تحاذي الطريق . ولما ازحت الشجيرات جانبا عثرت على فاسيلييف مستلقيا هناك وقد استحال لونه الى بياض كالصحيفة وجنبه الايمن ناقع ببركة من الدماء .

ـ مالذي تفعله باستلقائك هناك؟ صرخت بتأثر .

ـ اصبت ، فزحفت الى هنا .

ـ طيب . . انك شرارة متقدة! كان ينبغي ان ترفع عقيرتك طالبا النجدة . . ان تدعو حاملي النقالة لأخلائك بدلاً من ان تختبيء في الأجمة .

ـ لن يستطيع حاملو النقالة عمل اي شيء لي . . انه العذاب . فجرحي عميق للغاية .

ـ هل مكث هنا طويلا؟

ـ لاادري . فقط وجدت نفسي هنا . التمسك ايها الرفيق

الاتطلع ايشكوف وكليبنكوف على حقيقة أمري . . الا تعطلهما عن العمل!

عند هذه النقطة ادركت لم زحف متوارياً عن الانظار وذلك لئلا يصرف رفيقيه عن العمل! وفعلاً كان عادلاً مع نفسه. فجرحه النازف كان أبعد عن متناول الاسعاف الطبي. فهو لن يعيش ليرى وجه الصباح التالي. فكرت هنيهة. وكانت جذوة الحياة فيه تتضاءل تدريجياً والجسد المتدفق حيوية آيل الى الذواء. احاسيس شتى استولت على تفكيري ومع ذلك هرعت بارسال فاسيلييف الى الاطباء فنقلوه بعيداً دون ان يعرف زميلاه البسكوفيان عن حالته شيئاً. واصلت ارتيادي طوال الطريق وانا افكر ويتملكني العجب: اي عمل فرضته هذه الحرب. وعندما ينجو الناس في النهاية من هذا الهلاك والى الأبد سوف تكتب لهم حياة جديدة.

ظللت امشي وامشي دون ان أعي هاجس نفسي وحتى بلغت المكان حيثما كان كليبنكوف وايشكوف ينتصبان متواجهين قرب رافدة خشبية تستعمل كحاجز جانبي للطريق. ظهرا مندهشين لذلك.

ـ ماهذا؟ انبرى كليبنكوف. ان فاسيلييف قد أنجز النصف الأول وشخص ما اكمله. انظر تلك الحزوز. اين مضى فاسيلييف؟ ولما اصغيا لروايتي المقتضبة تبادلا النظرات وانصرفا يلفهما الصمت والارتياب باتجاه فأسيهما. ولدى عودتهما انهيا اكساء الجانب الخاص بفاسيلييف بالالواح خلال ساعة واحدة. بعد يومين حينما لم يعد بمقدور احدنا ان يرى فاسيلييف ثانية ظل ايشكوف وكليبنكوف لائذين بالصمت ولم ينبسا ببنت شفة.

وعند العشاء حاول ايشكوف ان يصفي حنجرته بالتنحنح محدثا جلبة وهو يغمغم كمن يخاطب نفسه:

ـ كان فاسيليف يحب مثل هذه الشوربة . . . لم يتم وجبته بل قام وتوجه الى مكان ما قصي يطوقه الاسى وتعتصره الذكرى فيما تناول كليبنكوف القصعة وحده.

عندئذ وفي جانب آخر من الطريق كان ثمة حادث. آمر الفصيل اصدر امراً لعدد من الرجال بالتوجه الى الغابة وجمع كمية من الاشجار وأمر عدداً آخرا برصفها في الطريق. حددت الواجبات لكل مجموعة وباشر الرجال بتمهيد الطريق. فجأة مضى كليبنكوف نحو آمر الفصيل وبعدما ادى التحية العسكرية وقف منتصبا ساكناً امامه بالطريقة التي يفترض ان يكون عليها قائلاً:

ـ صحيح ايها الرفيق انكم رفعتم اسم فاسيلييف من قائمة الارزاق، لكنه لاداعي إن يشطب من قائمة الواجبات.

ـ كيف ذلك؟!

ـ لأني انا وايشكوف سنتولى أمر حصته.

أصدر امر الفصيل امراً مفاده: ـ عشرة رجال يجب ان يقطعوا الاشجار في الحال وثلاثة رجال يجب ان يهيئوا الاخشاب بعد تشذيبها ويمضي ايشكوف وكليبنكوف لرصفها.

لم اخبركم كيف بذلوا جهدا فوق مايحتمل. كان يجب ان يرى لكي يصدق. وغالبا ما ابصرتهم أو انصت الى وقع فؤوسهم وكأنها تنطق ففكرت: ماذا بوسعنا ان نفعله ايضاً سوى ان نؤمن بالنصر النهائي فقط. فحين كان العدو يطلق النيران تلو النيران الى كل ماامكنه الوصول اليه فاننا لم نرتح ولم يدب الوهن والخورفينا. وهكذا التصق اسم «المقاتلون الثلاثة» بايشكوف وكلنبكوف فقط. وحين كان الفتيان اليافعون الذي وصلوا حديثا لسد النقص قد دهشوا لأن هذين الجنديين الاثنين ينبغي ان يدعون «المقاتلون الثلاثة». اعتدت ان اخبرهم القصة كاملة بالضبط كما اخبرتها اليوم لكم وبدأوا يفهمون جيدا معنى الروح الرفاقية الحقيقية في الجيش.

قصائد

مرشد الزبيدي

هي

على قدميها تنام العصافير امنةً مطمئنهْ
وفوق دفاترها
تختفي الكلمات الحبيبة مملوءةً بالسلامْ . .
فكيف استفزت فتاها
الذي عاد تواً من الحربِ؟
كيف ابتدأ مهرجان الخصام؟

غربة

إنه ليس أكثر من عابثٍ
شعره المتماوج ينبىء عن الفةٍ
(ربما خدع الفتياتِ الصغيرات من قبلُ)
لكنه حينما عادَ كانَ النهادْ
يعطل أفعالهِ
ويمد حجاباً يباعده
عن وجوه العباد! .

السر

عد بي لسر لم أبح بخطوطه
الا لنفسي اذ تباركها الخمورْ
ياصاحبي ، عد بي ، الى سري الأثيرْ
فلقد تقودك خطوتاك اليه في النزع الأخيرْ
وأكون قد القيت عن نفسي حمولتها
وأدركني المصير . . .

حالة

واقف وتعد الخطى
وفي مهرجان التشفي
تروح الهوام تصفق للسائرين . .
واقف
إن بعضك ينأى
وفوق الرصيف المقابِلِ
من يشتهي أندحارك
وهو يلمّ بقايا الحياةْ . .

حرية

يريدون أن اتجذر في غرفتي
وأحيط اندفاعات ذاتي
بسورٍ يسمونه العافيهْ
ترى . . هل رضيت الفضاءات من قبلُ
كي ارتضي هذه الهاويهْ؟!

احتجاج

أيها الصمتُ تبقى احتجاجاً
وأبقى أسيراً لظلك إذ يتكوم فوقي
لك العنفوان الصبيُّ
وما يتفجرّ في الصدر من رعشاتْ
ولي هذه الطرقات . . .

● ندوة لمناقشة قصتي :
رباب تعتزل الرسم
وزاد المسافر في زمن مكسور الجناح
ليوسف القعيد

● ادارت الندوة : الدكتورة لطيفة الزيات

● شارك فيها : يوسف القعيد / فريدة النقاش
د. سيد البحراوي / جمال الغيطاني / جلال الغزالى
حلمى شعراوي / الدكتوره سيزا قاسم / فتحيه العسال
انجى أفلاطون / ضياء الدين بيبرس / ابراهيم اصلان
محمد البساطى / صفاء الطوخي / . إيمان رسلان .

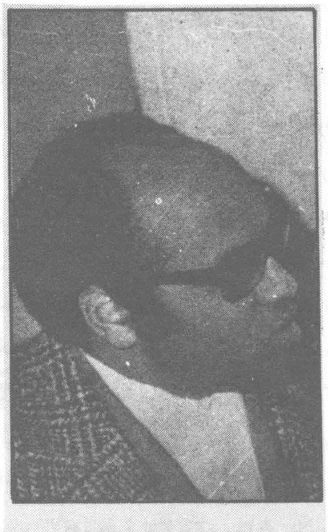
د. لطيفة الزيات : نبدأ اليوم في مناقشة قصتى رباب تعتزل الرسم . وزاد المسافر في زمن مكسور الجناح . وهي للزميل القاص محمد يوسف القعيد وكلاهما منشورتان في نشرة آفاق ١٩٧٩ . أعتقد أننا جميعا قرأنا القصتين . أم يجب تلخيصها أولا .

يوسف القعيد : لا اعتقد ان التلخيص يمكن أن تكون له أية أهمية ، بالاضافة الى أن القصتين من الصعب تلخيصهما .

لطيفة : اذن تبدأ الزميلة فريده النقاش . .

يوسف : أحب أن أضيف أمراً واحداً . وهو ان قصة زاد المسافر في زمن مكسور الجناح مكتوبة سنة ١٩٧٢ . ونشرت في صحف الوطن العربي أكثر من مرة وكانت أمنيتى نشرها في مصر . أما القصة الثانية فهى مكتوبة هذا العام فقط . ولم تنشر من قبل .

فريده النقاش : الحقيقة انني سأطرح اسئلة أكثر مما سأقدم اجابات . وسأفتح موضوعات ، أكثر من التحليل ، واعتقد ان موضوع النقاش يمكن ان يكون قابلا لهذا لأن القصتين فيهما تلخيص للمكونات الأساسية والرئيسية لعالم يوسف القعيد . عالمه الروائى وعالم الأقصوصة لديه . وهذه النقطة بقدر ماهي أساسية . فهي تبدو في نفس الوقت تجسيدا للجانب السلبي لديه . المكونات الأساسية في عالم القصتين ، رغم كتابتهما في فترتين متباعدتين . رباب تعتزل الرسم مكتوبة هذا العام . أى انها قريبة جدا ، زاد المسافر في زمن مكسور الجناح مكتوبة كما قال يوسف عام ١٩٧٢ ، وهذا التوضيح هام ، لانه سيقدم تفسيرا هاما . في القصتين حقيقتان اساسيتان هما : الريف والطفولة . الريف يترتب عليه الركود ، والطفولة تترتب عليها السذاجة عند يوسف الركود يجسد الزمن ، والسذاجة تعني العودة للحدّوته وما يمكن أن يثيره هذا . صلب القصتين هو العالم الموضوعي . خرجت منه القصة القصيرة كما خرجت من قبل الرواية . العالم الموضوعي بكل ثقله هو مايجري الآن . حتى ان يوسف له رواية عنوانها : يحدث في مصر الآن . الزمن عنده له ايقاع الفعل المضارع ، ومايترتب على هذا الفعل المضارع من أشكال في التعبير ومكونات اللغة وخصائص الشخصية . رباب تضيف الى سذاجة العالم كونها فتاة صغيرة ، يكتشفها فنان محبط ، مدرس رسم كان يحلم من قبل ان يصبح فنانا كبيرا . اخفاق العالم جعل الفنان يتراجع . ويجعل احلامه ومطامحه وأشواق الابداع في داخله ، الى فتاة صغيرة ، تدعي رباب . يكشف فيها شفافية وبدائية تؤكد فكرة السذاجة . ولكن هذا كله يصلنا في القصة بدون مراحل وتلك المراحل المتفق عليها في الأقصوصة . انه يقترب بنا الى الاحباط ، الى اعتزال رباب للرسم ، دون أن تدرى لماذا حدث الاعتزال ، العالم الذي التقت به الفتاة كان خشنا ، وحتى العالم المخلوق الذى اخرجته ، الذى من المفروض أن يكون بدائيا هذا العالم أيضا كان خشنا ، ومناقضاً للجمال الخلاب الذى وصفته القصة . يقول المؤلف : وبعد وقت طويل من الصمت والرسم . مرمدرس الرسم . الذى كان فنانا في شبابه وسط التلاميذ . حملق في الصور . وسأل واستفسر عما يقصده الأطفال بالخطوط التى خطوها على الورق وتكلم كثيرا ، بكلمات لم يفهمها الأطفال عن ينابيع البكارة والبراءة التي لم تلوث بعد والقلوب التي لم تدس فيها الأقدام الغليظة بعد ، عملية الاكتشاف تقود على الفور الى الاحباط سواء احباط المدرس ، الذى كان فنانا ولم يحقق ذاته . أو احباط رباب التى عندما تحاول ان تعبر عن نفسها ، تصطدم بوجود ثقيل الوطأة للراوى . المؤلف ، وسأقول فيها بعد . ان هذا أوجد حالة من التداخل في القصة ، عندما يذهب والد رباب الى مدرس الرسم ، يقول له ان هذه البنت موهوبة ، موهبة لاتتكرر الا كل مائة عام ، ويطلب منها أن ترسم ، ان تعبر عن نفسها ، ان تعبر عن الأشواق بداخلها ، فماذا نجد؟ نجد جيوشاً وفلاحين واقطاعاً وصراعاً بين الفلاحين والاقطاع ، وجيوشاً انتهت معاركها الى الاخفاق ، أولم تنته ، لأن هذا عصر آخر الحروب . نجد كذلك علاقة محبطة بين الأم والأب ، الأم تكتشف من الصورة التي رسمتها رباب لوالدها ، ان في الصورة سكرتيرة جميلة ، وان مجرد وجود سكرتيرة خيانة زوجية لها . ونجد ان الأخ الذى يحلم بتحرير الأرض يصطدم بالجندى . انه عالم تدور فيه احداث أكبر من الطفولة وسذاجة الطفولة . وكذلك سذاجة العالم الذى كشف عنه مدرس الرسم لدى رباب . وهنا أيضا نصطدم بوجود الراوى والمؤلف . «هذه آخر الحروب» هذا التعبير ليس من القصة ولكنه من رواية أخرى هامة ليوسف العقيد ، وهي «الحرب في برمصر» ، وهذه الجملة تأخذ أكثر من ضعف البناء الخاص بهذه القصة . في قصة رباب ، الجندى يكتشف انه لكى يتحول الى قوة لها دور في الصراع ، يجب أن يخوض الحرب خلفه ، لماذا هذه آخر الحروب؟ ولماذا لايستطيع الجندى ان يحارب ويحرر ارضه ، ولماذا هذا البناء الوجداني للفتاة . ولماذا كانت بداية الرسم بالنسبة لها جندى



يوسف العقيد ،

يحاول تحرير أرضه . وترسم اقطاعيا هي ضده . وترسم سكرتيرة والدها . ومن الواضح انها معترضة على حكاية السكرتيرة لسبب اخلاقي ، تعود الى التليفزيون ، فيه مغنية ، وهذه المغنية كانت في الأصل راقصة . ان المؤلف يعيد بناء مكونات أخرى لعالم غير العالم ، الذى كان من المفروض أن يقدم لنا من داخل رباب في أشكال ساذجة وبدائية ، تبدو موازية للفكرة التي يريد المؤلف ان يقدمها ويقولها ، ولاتقال بالشكل المباشر الذي قاله بها ، وهذه توصلنا الى فكرة الخلط في البناء بين السذاجة والعلاقات التي من المفروض ان تصلنا بشكل تعبيرى ، وبين هموم المؤلف الخاصة ، المعبر عنها في القصة ، بتعبير شاعرى ، مع انه كان من المفروض ان يكون ذلك موازيا لعالم رباب الساذج والبدائي سنجد مثلا تعبير : اقطاعى تقليدي واللحم المتهدل ، وهذا تعبير الراوي وليس تعبير رباب ، وهو نموذج من التعبيرات المفحمة والتي تؤكد ثقل وطأة المؤلف . ووعيه . انطلاقا من مكونات الواقع الذى يعيش فيه المؤلف وليس من واقع أقصوصة رباب أيضا عندما يرسم الحاكم ، انه يقدم لنا الحاكم بصورة مجردة ، وبعد الشكل التجريدي ينتقل الى شكل واقعى جدا ، ومن خلال تعبير أن جاز القول سياسي أو صحفي جدا ، يقول المؤلف : نظر الحاكم اليها ، وقال ان اللعبة مملة ، انه محكوم سلبي ، وهو يطلب محكوما به

قدر من الحيوية ، يقول نعم مرة ويقول لا مرة أخرى ، خاصة في الأمور غير الأساسية أي المسائل الجانبية غير الهامة «وهذا تفسير المؤلف . وليس حوارا يمكن ان يجري بين رباب والحاكم . وحتى رباب وهي التعبير عن نفسها . وانا هنا أحاول الاتساق مع الخط العام للقصة القائم على فكرة السذاجة وليس من فكرة الحدوته . لأن الحدوتة هي بعد هذا الشكل الأساسي في القصة الثانية : زاد المسافر في زمن مكسور الجناح . ومع هذا فالقصة لها طعم خاص جدا ، رغم هذا التضارب الموجود فيها . القصة تطرح سؤالا اعتقد اننا يمكننا الجلوس هنا للاجابة عليه فترة طويلة ، وتعمل حوله دراسات ، وهو شكل الصورة واللغة في



الدكتورة لطيفة الزيات

القصة القصيرة . كذلك القصة القصيرة كتركيب أدبي : يستمد كافة اشكاله من نموذج مسبق ، نحن نكتب رواية في مصر وفي نطاق البلدان العربية ، وهذا في وقت يطرح فيه ان الرواية تتراجع كشكل من أشكال التعبير . ونكتب القصة القصيرة ، في وقت تحتدم فيه صراعات وتناقضات اجتماعية ووطنية خطيرة ، تقتضي شكلا من اشكال التعبير الملحمي ، اذا اتفقنا ان التعبير الأدبي هو شكل خاص من أشكال التعبير عن المناخ الايديولوجي السائد في حقبة معينة من التاريخ ، وصوله بالطبع خصوصية القصة . يبقى ان قصة رباب تعتزل الرسم في تصوري هي مشروع رواية أكثر منها قصة قصيرة ، لأن القصة القصيرة تختزل النهايات ، انها تبلور البعد الاجتماعي والثقافي والحضاري ، وهي تختزل وتلتقط وتعبر بكثافة عن الأطراف والنهايات ولكن الدخول في العالم وجزئياته ومحاولة تقديمه ، هذا عمل الرواية أو الملحمة أو المسرحية أو الأشكال الأخرى . انا هنا اطمح الى التعبير عن تناقض صارخ جدا ، تطرحة رباب في طموحها البسيط . ان تتحقق وان تعبر عن نفسها ، هذا التناقض لم يعط الكثافة الكافية وسأتكلم فيها بعد عن اللغة .

فهل القصة القصيرة هي الشكل الحقيقي؟ ليست القصيرة هي الشكل المطلوب؟ وهل مانحن بصدده قصة قصيرة أم مشروع رواية؟ . .

د . سيد البحراوي : هل السؤال خاص بهذه القصة بالذات التي نناقشها اليوم؟

فريده النقاش : هما سؤالان . سؤال خاص بهذه القصة بالذات والسؤال الثاني خاص بالقصة القصيرة بشكل عام . من الصعب طبعا القول ان هذا زمن الرواية وهذا زمن الأقصوصة ، وذاك زمن الدراسة ، ان الأزمنة لاتقسم بهذه الصورة ، ولكن التناقضات والايقاع السريع للتغيرات العامة ، الحضارية والوطنية والايديولوجية السائدة والقادمة من الخارج والتي تحدث الكثير من التفاعلات . كل هذا يطرح السؤال :

هل القصة القصيرة هي التي تصلح لهذا الدور؟ هل القصة القصيرة لحظة ختام؟

في تصوري ان هذه اللحظة تستدعي أشكالاً أخرى من التعبير أكثر اتساعا في مداها الزمني، وفي مدى ماتستوعبه من أشخاص وأحداث، وهو ماتستوعبه الرواية. وفي نفس الوقت نحن طرحنا سؤالا في البداية. يقال ان الرواية في حالة أفول، نحن بدأنا نكتب الرواية بشكلها الواقعي المتعارف عليه في الغرب منذ عدة عقود، فهل هذا صحيح انه زمن أفول الرواية؟، أم اننا في الوطن العربي، والكتاب المصريين على وجه الخصوص نعيش وضعا مختلفا، وهذا ماسنراه في انتاج هذا الجيل، بمعنى انهم يقدمون شكلا جديدا للرواية. اذن تصبح التساؤلات ثلاثة، بالنسبة للغة أول ملاحظاتي على اللغة في القصة الأولى «رباب تعتزل الرسم» هي تدخل الراوي، الذي أوجد حالة يمكن ان نسميها وقائعية وليست واقعية، فيه ثقل شديد لوجود المؤلف، نشعر انه موجود في كل مكان، ويتناقض وجوده مع سذاجة العمل المطروح، والمفروض انه عالم فتاة صغيرة طموحة للرسم، هذا الثقل جعل من اللغة نوعاً من الخشونة، بالاضافة الى الاخطاء اللغوية، وكذلك أخطاء الكتابة نفسها، وهي ليست اخطاء مطبعية، أنا لم أفهمها ويمكن أن يفسرها لي يوسف، لماذا كل هذه النقط في ختام كل جملة نقطة، لابد وان تتم مراجعة، هذا ليس خطأ الألة الكاتبة. مسألة الفواصل والنقط، لابد من مراجعة مسألة اللغة والعناية بها، رغم انني أقول ان ما بيننا مشروع رواية، الا انه لابد من مناقشة موضوع اللغة بأكبر قدر من الجدية. هناك فارق بين لغة الصحافة ولغة الكتابة السياسية واللغة الأدبية، هذا أمر هام، ولابد وان يضعه هذا الجيل من الكتاب الروائيين وكتاب القصة أمامه بشده. نحن في حاجة الى خلق لغة جديدة، لغة فنية، لغة ليست هي لغة الصحافة ولا لغة السياسة ولا لغة البيان ولا لغة التقدم ولا لغة الخبر الاذاعي، هناك فارق شاسع بين اللغة الموجودة في القصة وبين اللغة المطلوبة، اللغة المختزلة، المكثفة، الشاعرية، وسأحاول اعطاء بعض الأمثلة من واقع القصة. هناك نماذج للعجلة في الكتابة، يقول الجندي: ومادامت التعليمات تمنعني من استخدام السلاح ضد الأعداء الذين أمامي، فلأ ستخدمه ضد الاعداء الذين خلفي «مثلا. عندما قدمت رباب للمحاكمة بتهمة انها رسمت الجندي الذي قتل الضابط الصغير، مشروع الضابط الذي كان يحلم بتحديد الأرض. يقول: كانت تهمة رباب انها رسمت الجندي الذي لم يمتثل لقول ان الحرب فنشن وأعصى الأوامر وصحتها وعصى الأوامر.

سيد البحراوي: اعتقد ان هذا خطأ مطبعي أصلا. وليس خطأ من المؤلف.

جمال الغيطاني: ان المؤلف كان يستوحى هنا من لغة التليفزيون، بالتحديد الأغنية التي كتبها صلاح جاهين، عقب المبادرة. الحرب فنشن. فنشن وكانت هناك رقصة، قدمتها نجوى فؤاد، واعتقد ان المؤلف هنا يسخر من الأمر كله.

فريده النقاش: ولكنى أقول انه هناك نوع من عدم الاتساق بين الوعي السياسي ان جاز التعبير والوعى باللحظة، خاصة الوعى السياسي والقدرة على التعبير عنه، وهذه ليست مشكلة يوسف القعيد ولكنها خاصة بالرغبة المشروعة في ملاحظة الايقاع السريع للتغيرات الاجتماعية العامة الشديدة، في تصوري انه لو بقيت هذه الأشياء تختمر، وبعد هذا تخرج الى الوجود أكثر تكاملا. يبقى أمر آخر وهو العلاقة الدائرية بين الريف والحضر وهذه العلاقة موجودة في كل أعمال يوسف ويمكن أن تناقش بشكل خاص، رباب قادمة من الريف وتعيش في مدينة، وهذا العالم موجود في القصة الأخرى، وسأصل اليها بعد قليل، أصل الآن الى نقطة أريد استعادتها من المفكر المغربي الدكتور عبد الله العروى، وهي تطرح سؤالا آخر، مشكلة اللغة مازالت راهنة باستمرار وان كان هناك تقدم على الطريق من رواية لأخرى، الا انه ليس بوسع أحد أن يدعى باخلاص انه نجح في فرض لغة أدبية قادرة على أن تقدم لكاتب مبتدىء المادة الأولية التي ينطلق منها لكي ينشىء أسلوبه الخاص، عندنا مصادر كثيرة للغة، نحن من أكثر شعوب العالم غنى بالمصادر لتطوير اللغة الأدبية وخلق لغة ادبية لها مفرداتها الخاصة. وسلمها الخاص يشبه سلم الموسيقى، هذا الجيل، المفروض انه انفتح على ثقافات كثيرة، والمفروض انه استوعب ثلاثة ارباع قرن من الزمان، منذ سنة ١٩٢٠ وحتى الآن، لديه انتاج ثلاثة ارباع قرن سواء في مصر أو في الوطن العربي، آن الأوان ان يشرع في وضع قضية اللغة بوعي كامل ومدروس لتطوير اللغة الأدبية وخلق اللغة الجديدة، هذا الجيل ليس مبتدئا، انه جيل ثبت نفسه ووضع علامات هامة، ويجب عليه أن ينجو من عيوب التكرار، أفكر في هذه الحالة في مسألة اللغة عند نجيب محفوظ، وهذا هو الانقاذ الوحيد الذى استطاع نجيب أن يقدمه لنفسه بعد وقوعه في الرتابه والتكرار، هذا انقاذ نجده في الحرافيش، لوعدنا الى الحرافيش سنجد فيها جهدا واعيا دؤ وبا في مسألة اللغة. رغم انه يمكن الكثير من القول حول الحرافيش كرواية وبنائها الفنى ومضمونها، ولكننا سنجد ان اللغة تلعب دوراً أساسياً، اللغة هي التي ستنقذنا من الوقائعية ومن التسجيلية ومن تسجيل الواقع الى واقعية. في الرواية غنى يتجاوز هذا الواقع، وفي نفس الوقت نجده قادرا على التعبير بوضوح. نعود الى قصة يوسف القعيد الثانية زاد المسافر في زمن مكسور الجناح، وهي حدوته طقوسية لها ثلاثة أطراف، واضح فيها نفس المكونات الأساسية، الريف والسذاجة، الريف بالركود الترف، والسذاجة بطفولة العالم وطفولة الأحداث، ولها محور أساسي هو محور الاخفاق العام، حالة الاخفاق. اخفاق عام، اخفاق الراوي منعكس على أبطاله، وهي حدوته طقوسية لأنها أخذت من شكل علاقات الذكر وعلاقات مشايخ الطرق الصوفية، وفي لغتها الكثير من الايقاع العام للغة القرآن، وفي نفس الوقت فان البطل يعيش في الحالة الدائرية اياها، يخرج، يعود، يذهب الى الريف ويعود منه بنفس حالة الاحباط، عنده مجموعة أسئلة لايجد من يرد عليها، سوى كتاب أصفر قديم، الذى يعمل نوعا من التوحيد بين البلاد والأم والوطن والثورة، انه لايقول في القصة انها الثورة، ولكن حتى في صلب حدوته، فى البطل تقوده حالة الاحباط الى الريف، حيث الهدوء والسلام ثم يتصور في الريف يجد نفس حالة الاحباط والاخفاق، اخوته وأمه وجود وكتاب صغير في صندوق الحواديث القديمة، نفس الاحباط الموجود على مقهى في المدينة، حتى الأصدقاء والأسئلة التي لاتجد لها أجوبة أبدا، لايجد لاجوبة لا على مقهى ولا في

الاتـوبيس . والنكت المكـررة التي تقـال ويضحـك النـاس عليهـا أولا يضحكـون ، والفزع والخوف الضمني الموجود حتى في الهواء ، الرجل ينام في سريره وعنده دائما احساس ان ثمة من يشاركه حياته حتى في الظلام ، هنا نوع من الارهاب الكامن داخـل الـراوى ؛ ولكن هنـا نوع من الـوجود المتعسف للرواي ، يقول في القصة : قال والـدي ان الشـاب النحيـل كان يطلب للأم والبـلاد ثلاثة أشياء ، البلاد هنا ليس لها مبر ر خاصة بعد التوحيد التام بين الأم والبلاد والثورة ، وذكر البلاد يجعلنا نخـرج من ايقـاع الحـدوتـه تفصح بشكل لايحتاج الى الافصاح . في القصتين . الابنـاء يحلمـون دائـما بعـالم أفضـل وفيهـما ازمـة بين درجة الوعى والتعبير الفنى المـوازى عن هذا الـوعى ، وفي هذه الحالة ، ليس الكلام ولا الكتابة السياسية ولا المنشــورات ولا التعليق الاذاعى ؛ كل هذا قد لايصلح للتعبير عن الـوعى . في القصـة الثـانيـة استفـادة واضحـة بقصص القرآن ، طوفان نوح والطير الأبابيل ، وكذلك بعض النسيج اللغوي ، الذي يمكن ان يرد على السؤال الذى سألته في المـرة السـابقـة . في القصـة الثـانيـة هل يوجـد مجهـود لخلق لغة خاصة للتعبير ، والخـروج من مأزق تكـرار الاجيـال السـابقـة مع التحـديث البسيـط للمضامين . الـرواي في القصـة الثـانيـة ، هنـاك علاقة تشيء بينه وبين عالمه ، ان اخفاقه يقوده الى نفسـه ، الأنغـماس في الـذات يخلق نوعـا من التطابق بينه وبينها هنـاك عملية مركبـة جدا ، يقـول المؤلف : كان فراشي قد بدأ منخفضاً من وسطه وكلما اقترب النهـار كلما غدا منتصف الفـراش أكثـر إنخفـاضـا حتى أصبح تجويف الفراش مثـل البئـر . ان علاقة التشيء بينه وبين ذاته هى تجسيد لعملية الاخفاق ، على المقهى لايجد الاجابة على الأسئلة التي يطرحها ، العالم يتحول الى كتل بشرية ، المشهـد البـائس للشـاب الأصم والأبكم ، الذى يركب القطار وبيده ورقة في يده ليقـدمهـا الى المحصـل حتى ينـزله في المكان الذى من المطلوب أن ينزل فيه ، انه يصبح بدون معنى ، لانـه في حالـة من وجـود الآخرين ، وان كانت العلاقة غير متبادلة لكل الناس . هناك أيضا الحضور العام للآخرين هو مجرد كتل بشرية . لقـد قلت من البـدايـة اننى أطـرح أسئلة فقط ، هناك نوع من عدم الاتساق ، أو عدم القـدرة على المـوازاة بين الـوعى والتعبـير عنه . هذا العدم الشاق يصل الى نوع من الخلل في الضـمائـر والأزمنـة . بمعنى اننـا نجـد ان ضمـير الـراوى يتعثر بشكـل غير مفهـوم لى ، الأزمنـة تتداخل ، وتداخل الأزمنة في الوقت الذى يؤكد فيـه المـؤلف على الـركود الذى يثيره الريف ، انه يصبح شكلا من أشكال الوعي الفني ، كذلك مشكلة الاتساق بين الوعى والتعبير عنه يتحقق في بعض المواقف أو الأحداث التى تحتاج الى تكشيف شديد . .

د. لطيفة الزيات : في الواقع نحن نشكر الزميلة فريده على هذا العرض العميق والمتأني والذي يدل على قدر كبير من الاقدام من الناقدة للعمل . انه عرض جاد لعملىّ يوسف القعيـد . وقـد نتفق أونختلف حول هذا العرض ، وقد استطاعت الاستـاذة فريـده ان تمسك ببعض المقدمات الرئيسية في أدب يوسف . أما كيف يستخـدم هذه المقـدمـات ، والى أي حد ينجح أو يفشـل في استخـدامهـا ، هذا سيكـون موضـع النقـاش ، الى جانب الموضاعات الكثيرة ذات الأهمية الكبر ى التى اثارتها الزميلة فريدة والتي تخرج عن أدب يوسف القعيد ، واعتقد انها تحتاج لندوات وندوات ، وليست ندوة واحدة ، وأنا طبعا أحب سماع رأى الكل ، الاستاذ جمال الغيطاني يرغب في الكلام .

جمال الغيطاني : في الواقع سأقول انطباعي لأننى لا أجيد عملية النقد .

د. لطيفـــه : في الحقيقية نحن يهمنا سماع رأيكم كمبدعين .

جمال :

الانطبـاع الأول . ان هنـاك خطـراً يتمثـل في توقف كثـير من النقـاد لدينا . انهم يحاسبـون العمـل الفنى . وهـو يأخـذ في اعتبـاره النماذج الفنية السابقة على هذا الشكل والقواعد الفنية المتعارف عليها والمتخذة من هذه الأشكال . .

د. لطيفـــه : في نطاق الكاتب الواحد . أم في نطاق الشكل الفنى .

جمال : مثـلا فى القصـة القصـيرة ، هنـاك قواعد معروفة ، والناقد هنا يحاسب الكـاتب من واقـع تراث يمكن ان يكـون هذا الكاتب متمردا عليه ، هناك قاعدة مسلم بها ، وهى ان العمـل الفنى يخلق نقـده من داخله ، هذه ملاحظـة نظرية . الأمر الثاني بالنسبة لقصة يوسف القعيد ودور الراوى في القصة ، اعتقد ان القعيد لم يحاول ان يخفى علينـا وجـوده ، انـه راو وموجود ويظهر وله دوره ، في هذه القصة يقول أنا هنا .

بمزيد من الوضوح . .

د. لطيفـــه : هذا يعنى انه يضع قواعده الخاصة به .

جمال : فعـلا . هذا هورأيي ، ان النـماذج التي يطرحها الواقع من الأشكال الفنية الجـديـدة في حاجـة الى تأن شديد في الحكم عليها ، لأننا في مواجهة مايمكن أن نعتـبره فنـا جديـدا . وسأعطى مثالا ، في ميدان الرواية : لو ان نقاد الرواية طبقوا اسـاليب وقـواعـد الرواية المتفق عليها على غابرييل ماركيز كانت روايته مائة عام من العـزلـة قد اصبحت كلا ما فارغـا . وربما اصبحت مجرد حدوته طويلة ، نحن نتعـامـل مع واقـع له خصـوصيـه معينـة ، يطرح موضوعات غير تقليدية وبالتالي لايمكن التعـامـل معها بشكل تقليدي ، عندما تأتى الأحكام التقليدية وتحاسبني حسب المفهوم القديم ومن خلال قوانين مستقره في النقد ، هنا يصبح الحكم نوعا من الاجحـاف ، لمثـل هذه الأعـمال الخـاصـة . التى تحاول طرح أشكال جديدة للتعبير عن الواقع السريع المستفز وانه يطرح قضايا شائكة لاتصلح لها الأشكال التقليدية القديمة ، انه فن جديد ، وأشكال جديدة من القصة ، دور النقد هنا ان يسـاعـد الكـتـاب على ارسـاء مفـاهيم لهذا الشكـل وليس مساءلة الكاتب ؛ ان

الكاتب الذى يعيش في هذه الظروف . ويكتب بهذا الشكل الفنى الذى اعتبره جديدا . وبهذا القدر من الشجاعة ، وبعد هذا أقول له : ان القصة كان المفروض أن تختمر ، لابد من وضع هذا كله في الاعتبار .

جلال الغزالى : لست ناقدا متخصصا وكلامى ليس نقدا ، هناك نقطتان تشكلان باستمرار النقطة التى انطلق منها في فهمى للعمل ، عندما أتلقى أو أستقبل أى عمل فنى ، هاتان النقطتان مرتبطتان بمنهج أنا مؤمن به لأنه يحدد وجهة نظرى في ظواهر العالم والعلاقات الاجتماعية . النقطة الأولى ، انه اذا كان العمل الفنى أو الادبي مرتبطا بالمناخ الايديولوجي والسياسي والاجتماعي الذى ينحاز اليه الكاتب بمحض ارادته ، ويعبر عنه في هذه اللحظة التاريخية التى اختار الكاتب بمحض ارادته أن يعبر عنها ، نقطة الانطلاق عند تقييم العمل الفنى لاتأتي من فوق لتحت ، لاتأتي من العام الى الخاص . ولا تأتى من المناخ الايديولوجى والسياسي والاجتماعي وتسلط على العمل الفنى ، لأن المنطلق من الخاص الى العام ، من خصوصية العمل الفنى ذاته ، ثم نرى بعد هذا مدى ارتباطه ، بينه وبين المناخ أو الواقع الذى اختار ان يعبر عنه . النقطة الثانية اننا عندما ننظر الى خصوصية العمل ، لانفرض على الكاتب منذ البداية قواعد محددة ، كل عمل يحدد المستوى أو النقط التى يجب الحديث من خلالهما عن العمل ، بالنسبة للقصتين اللتين نناقشهما الليلة كمثال ، الكاتب لايقدم لنا عالما واقعيا بالعكس ، لقد أصر منذ البداية على أن يقول لنا ان هذا الكلام غير واقعى من أجل أن لا يكون هنا أى لبس فى الموضوع ، جعل الفتاة تفقد ذراعيها في ختام القصة . وهذا لايجعلنا نأخذ الأمور باعتبارها رموزا مباشرة من الواقع الى العمل الفنى ولكنه يجعلنا نأخذها بمفهوم معادى رمزى للواقع : مضمون العمل ككل ، المفهوم العام المستخرج من العمل ككل ، يجعله معادلاً رمزيا للواقع ، هذا بالنسبة للقصة الأولى ، وأنا هنا لا أحاول أن أفرض على الكاتب تفسيرا للرموز ، ولكنه هو الذى اختار بمحض ارادته أن تكون هناك رموز مباشرة عن الاقطاع والحرب والظروف ، والمدير والسكرتيرة وكل هذا قدم بشكل مباشر وواضح أيضا ، ولهذا يجب ان أحاسبه على أساس ان هذه الرموز لها دلالات واقعية ، مثلا الرمز المتعلق بمسألة الحرب أرى انه غامض قليلا ، ان الجندى هو الذى يقتل الشاب الذى كان يريد ان يصبح ضابطا ، وأنا هنا لا أحاول تقديم ترجمة مباشرة ، المؤلف هو الذى اختار ان انظر الى هذه الرموز باعتبارها رموزا مباشرة وعلى هذا الأساس اتكلم عنها ، كان الشخص الأول جنديا ، والشخص الثاني ضابطا ، موقف المؤلف الطبقي فيما يتعلق بالعمل ككل واضح ، هذه نقطة ولكن فيما يتعلق بالنقطة الثانية هناك شكل من أشكال الاسترسال اللغوى ، الاسترسال بالكلمات ، وهذا قد يدفع المؤلف في بعض الأحيان لأن يقول كلاماً ليست له دلالته ، ان يقول مايقرب من الأكلشيهات مثل قوله عن رباب انها كانت قطعة من الجمال الذى يتحرك على قدمين ، هي جملة أقل من المستوى الشعرى للغة القصة الشعرية ، مثل قوله : كان يمكن ان ينتهي الأمر عند ندرة الاسم وعمل الوالد ، وعمل والد رباب هنا ليست له أية دلالة ، ماعلاقته بالقصة ككل؟ وكان يمكن القول ان الأمر ينتهى عند ندرة الاسم وجمال الملامح ، الموضوع الذى يعرض هو موضوع رباب وليس موضوع والدها . هناك موضوع آخر وهو المدرس الجديد يقول المؤلف : ان رباب خافت أن يكون المدرس الجديد غاضباً منها لأى سبب آخر . والغريب ان المؤلف يذكر هذا في الوقت الذى لم يكن فيه أي سبب أول ، وذكره أي سبب آخر هو نوع من الاسترسال اللغوى الذى لايلعب أي دور . فيما يتعلق بالقصة الثانية أنا حقيقة مندهش كيف أن هذه القصة مكتوبة سنة **١٩٧٢** . والقصة الأولى مكتوبة الآن ، على كافة المستويات أجد ان القصة الثانية متطورة كثيرا عن الأولى . على مستوى التعبير كمعادل رمزى للواقع . سنة **١٩٧٢** لم تكن تنتج مثل هذه الكوابيس التي تنتجها المراحلة الحالية .

حلمي شعراوي : ربما كانت نبوءة .

جلال : ولهذا عندما اتكلم عن كوابيس هذه الأيام ، لابد وان تكون كوابيس بالمعنى الصحيح . القصة الثانية ، العمل كله كابوس ، الكاتب هنا يقدم كابوسا ، ويقدمه بجمال حقيقي ، ولكن المؤلف لم يكن محتاجا الى أن ينام البطل حتى يحلم بكابوس آخر ، الكابوس متصل سواء نام البطل أم استيقظ ، النوم هنا كان مفتعلا حتى يرى البطل كابوسا آخر ، وهو استمرار للكابوس الأساسي . لي ملاحظة عامة على القصتين . الشخصية الرئيسية ككل فيهما كانت شخصية غير فاعلة ، وأنا هنا لاأرفض تقديم البطل السلبي ولا أطلب من المؤلف ان ينحى هذا عن ذهنه ولكن من يقدم البطل السلبي يقدم شخصية ولا يقدم عالما . ولكن المؤلف يقدم عالما من وجهة نظره ، **علينا ان نحاسب المؤلف اين الفعل في هذا العالم** ، لو قدم لنا شخصية واحدة وكانت هذه الشخصية سلبية ، ذلك أمر طبيعي أما أن يقدم لنا عالما بأكمله خاليا من الفعل ، وهل هذا معادل رمزى للواقع؟ والسؤال هو : أي واقع وفي اي لحظة من لحظات التاريخ يخلو الواقع من الفعل؟ لا أعتقد ان هذا يحدث ، والفعل الذى أقصده ليس الفعل الدافع الى التقدم ، لا ، ابطال القصتين شخصيات يقع عليها ثقل الواقع فقط ، لكن من الفاعل في هذا الواقع لايوجد فعل ايجابي سواء الى الامام أو الى الخلف وبشكل عام لايوجد هذا الفعل . .

د . لطيفه : الاستاذ يوسف القعيد يريد سماع رأى الدكتورة سيزا قاسم . .

د . سيزا قاسم : الحقيقة لقد استمتعت بقراءة القصتين وهما تخرجان من رافدين هامين من روافد أدبنا العربي المعاصر في العشرين سنة الأخيرة ، الأولى تنتمي الى رافد الحكاية الشعبية والثانية الى رافد القصة القصيرة التحليلية . من حيث محاولة استيحاء الحكاية الشعبية ، لقد فكرت في كاتب من اهم الكتاب العرب الذين حاولوا هذا وهو زكريا تامر ، وأنا هنا لا أقارن بين يوسف القعيد وزكريا تامر ، ولكن القصة الأولى تثير هذه المقارنة . يهمنى أيضا الكلام عن مستويات

الدلالة . في القصتين، مستوى الدلالة غير متشعب ، الرسالة التي يريد الكاتب ان يعبر عنها واضحة جدا ، وعند البحث عن مستويات أخرى ، نجدها ايضا ، في قصة رباب تعتزل الرسم ، نجد ان المستويات متداخلة بشكل غير عادى ، عندما نبدأ القراءة ، نجد حالة غريبة من المفارقة ، المدرس الذى يتكلم عن الفن والمواهب ، ومستقبل الفن في هذا المجتمع . نجده يقدم الحقائق بلغة سريعة . ولهذا يصطدم بالحقيقة الأولى حيث المفارقة بين الواقع والحقيقة . وهذا موجود في القصة الثانية ، حيث يقول البطل : ان كلماتنا أصبحت فارغة من المعنى ، ولكن كيف يعبر الكاتب عن هذا؟ لدى الكاتب حدة النظرة والمرونة ورؤ ية الأشياء بشكل جيد . ورباب بطلة القصة ترى بعض الأمور التى قد لايراها الكبار ، وهي الشخصية الوحيدة المسماة في القصة ، في حين ان باقي الشخصيات غير مسماة ، سواء الشخصيات الموجودة في الرسوم المتحركة ، أوفي القصة نفسها ، مثل الأب ، الأم ، المدرس ، الجندي ، القاضي ، الضابط ، الاقطاعي . ان الكاتب يضع شخصيات الرسوم المتحركة على نفس المستوى مع شخصيات العالم الحقيقي . كلمة رباب تعني السحاب الأبيض حيث البراءة والوداعة ، ورباب من الربوبية ، حيث الرب القادر على خلق عالم بكل مافيه ، انها تمثل الفنان مع لحظة الخلق ، ورباب هي الآلة الشعبية المرتبطة بالشجن والألم . هناك ايضا بعض اللمحات ، الايقاع هنا هو ايقاع الحكاية الشعبية ، في البداية نجد موقفا ثم ثلاث وقائع ، ويأتي موقف أخير ، الثلاث رسومات ، أو الوقائع تعبر عن الخلل الموجود في مجتمعنا فعلا ، رباب ترسم الأب والسكرتيرة فتحضر الأم وتنظر الى الرسم . فترى الحقيقة التي وضعتها الفتاة ، انها تكتشف الحقيقة التي لم تكن قد رأتها . وتحدث الأزمة وتمزق الصورة بعد هذا نصل الى الحاكم والمحكوم والتأزم الذى بينهما حيث يقطع الرسم في الرسم الثالث . تضع الجندى في مواجهة المجتمع الذي يعيش فيه . وعجزه عن القيام بدوره ويحدث التأزم فتقطع الصورة ومن هنا ، فان كل رسم يظهر حالة من حالات الخلل في المجتمع .

د. لطيفه: والنتيجة ان القاضى يقطع يديها ، حتى لاترسم بعد هذا أبدا .

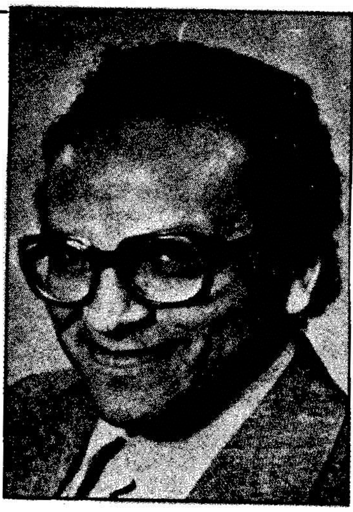
د. سيزا: ان الخلل النهائى ، ان الفنان غير قادر على الحياة في هذا المجتمع الذى يسوده هذا الخلل . بين الحقيقة التي تعبر عنها . والواقع الذي لايستطيع تقبل هذه الحقيقة هناك استحالة بالنسبة لها . ان تعبر عن نفسها بأي شكل من الأشكال . نحن هنا نجد ان الجمل والرسومات تتمشى تماما مع رسومات الأطفال التي ترى اهم مافي الانسان . عندما يرى الطفل شخص الرأسمالي سيجده ضخما ومترهلا وله كرش . الجندي له شنب يقف عليه الصقر . الطفلة ترسم بعض الرسوم الهيكلية ولكنها في الحقيقة محورية . الأطفال يرون اهم مافي الواقع . عند الحديث عن مستويات الدلالة ، نجد الخلل الموجود في المجتمع بدرجاته الثلاث . ثانيا : استحالة ان يكون هناك دور للفنان في مواجهه مثل هذا المجتمع ، حيث يوجد الخلل ، ان هناك مفارقة بين مستويات الواقع والحقيقة ، بين الكلمة والمعنى ، بين النظرية والتطبيق ، وفي نفس الوقت نجد ان هناك أمرا في منتهى الخطورة ، وهو اننا نرسم بأنفسنا أطراً ، وعندما نجد ان هذه الأطر تبدأ في التعامل مع الحياة بطريقة طبيعية تفشل . عندما يبدأ الموقف الطبيعي للرسوم تفاعل ، بمعنى انه عندما يحدث هذا التفاعل بين الحاكم والمحكوم ، وتحدث الأزمة وتقطع الصورة ، ان هذا حدث في الواقع ، لقد أقيمت منابر وهذه المنابر تحولت الى احزاب . وعندما بدأت الحركه قطعت الصورة ، نحن نضع لأنفسنا اطارات ولكننا لانستطيع المشى معها أو الوصول معها الى آخر الشوط ، البساطة في القصة هي بساطة مكثفة ، وهذه سمة من سمات الحكاية الشعبية ، لأن هذه البساطة تعبر عن شيء موجود ، يوسف القعيد في هذه القصة تجاوز الواقع المعاش ، الواقع المباشر للمجتمع المصرى ، في مرحلة معينة ويطرح قضايا من أخطر قضايا الواقع . انه يبدأ من الخاص جداً حتى يصل الى العام جدا ، ان رسالة الفنان هي كشف الحقيقة ، ولكن هل نستطيع ان نعيد صياغتها ، تلك هي القضية . القصة الثانية : زاد المسافر في زمن مكسور الجناح ، أنا فكرت طويلا . لماذا جمعها المؤلف مع رباب تعتزل الرسم في كتيب واحد؟ المؤلف يصل في القصة الثانية الى مايمكن ان نسميه بالشكل الدال ، المحور هنا ، هو محور الحزن والوحدة الناتج من عدم القدرة على الاتصال ، قدم المؤلف هذا من خلال الهروب في عالم الحكايات ، ان الطريقة الوحيدة للتبادل في هذا العالم ، هي الحواديث والحكايات .

د. لطيفه الزيات: نشكر للدكتورة سيزا هذا العرض ، انه عرض آخر جاد ووجهة الانطلاق فيه مختلفة عن وجهة الانطلاق لدى الاستاذة فريدة النقاش . وان كان لى أن أدلى برأيى في هذا الموضوع ، أحب ان أقول انني أميل الى رأى سيزا من راى فريده ، أعتقد ان القصة الأولى خطوة ، بل وقفزه أكثر تقدما من القصة الثانية ، وهذا طبيعي من ناحية التوقيت التاريخي ، الدكتورة سيزا سمتها الدلالة ، انا اسميها كثافة ، المؤلف يستخدم اسلوب الكثافة ، ومن يستخدم هذا الأسلوب لايجب أن نعامله بأسلوب النقد الواقعي الكامل ، وان كنت اعتقد ان اسلوب الكتابة قد فلت منه في مشهد الضابط والجندي في النهاية ، لان استخدام هذا الأسلوب الذى شرحته بشكل جيد الدكتورة سيزا ، وقد استخدمه المؤلف بطريقة يهنأ عليها ، لكن في إعتقادي ان الأمر أفلت منه في مشهد الجندي الذي قتل الضابط ، بالنسبة للقصة الثانية اعتقد ان الجميع قد غطوها بما فيه الكفاية . النقطة الجديدة الوحيدة التي استطيع طرحها والتفكير فيها معا ، وهي ان القصة مبنية على صراع أساسي ، وهذا الصراع ليس صراعا بين شخصيات ، ولكنه صراع السبب فيه ازمة البطل مابين الكلام ، ومابين انعدام الفعل ، الواقع يتحول الى حكايا ويفتقد الى الفعل ، ومن هنا تأتي حالة الاحباط . هناك الكثير من النقاط التي اثارتها فريدة عن مكونات عالم يوسف القعيد ، مثل مسألة الركود والبراءة ، أضيف الى هذا ان المؤلف لديه شعور حاد وعنيف بالاحباط واعتقد ان هذا هو السبب في تحويل مدفع الجندى الى الضابط ، وتلك مسألة حيوية وهامة جدا ، الا انه مرتبط بحالة الاحباط عنده ، وهي معبر عنها حتى في

القصة الأولى تعبيرا دلاليا، حالة الاحباط العام، تجعل المؤلف، يضع يدنا على هذه اللحظة في سكونها وليس في حركتها. فنحن نعرف من اين واين ولكننا لانعرف الى أين، هناك الكثير من القضايا الكبيرة التي تفرض نفسها، ولكن الوقت لايتسع لمناقشتها هنا.. ويمكن تخصيص ندوة كاملة لمناقشتها.

فتحيه العسال: في الحقيقة عندما قرأت قصة رباب تعتزل الرسم، لم أقف مطلقا عند الشكل التقليدي للقصة القصيرة، لأنها أشبه بالفانتازيا، لكن المقصود منها، طبعا الرمز الذى طلعت به من العمل، واضح، أؤ يد كلام جمال الغيطاني، هناك مواصفات للزمن الذى نعيشه، يدفعنا الى طرق أبواب جديدة في التعبير عن هذا الواقع وهذا التعبير ليس مطلوباً أن يكون هو الموجود في زمن سابق، طبقا لقواعد كانت موجودة في هذا الزمن، هناك قواعد، لكن السؤال الهام، هو عن الذى خرجنا به من قراءة هذه القصة الزمن الذى نعيشه محتاج الى أمرين في اعتقادي، التكثيف الشديد والبحث عن طرق نقول بها رأينا، ان كنا لانستطيع قول هذا الرأى بشكل واضح، فمن خلال مثل هذا العمل الرمزي.. وسأقدم لماذا بدا هذا الرمز واضحا بالنسبة لى، لا اعرف لماذا ربطت بين عالم المدرس الذى هو امتداد لعالم الفتاة، اذا كنا سنفترض انها فتاة، وانا لا أفترض هذا مطلقا، هذا العالم امتداد للعالم السابق، هذه القصة تعطيني انطباعا، ان يدي الفتاة اختفت لانها رفضت كتابة اقرار، اذن هنا فيه موقف، لم يحدث ان القصة انتهت والواقع في حالة احباط، ان كان المدرس قد احبط في الماضي، ولكن احباط هذا المدرس لن يستمر، لايوجد له امتداد، لأن القصة تنتهي برفض الامضاء، وأنا أقول اننى معجبة جدا بنهاية القصة. ولا أتصور انها كان يمكن أن تكون أطول من وضعها الحالى، ولا أن تكون مشروع رواية، أو أن تكتب في شكل تقليدي أوفي هذا الشكل من حيث اللغة، والقضايا الفنية الخاصة بالقصة القصيرة، الدكتورة سيزا قاسم غطتها بشكل جيد، لدى أحاسيس عامة بشأنها، ولكن الدكتورة سيزا قاسم كانت أوضح في التعبير عنها. أنا هنا اتغاضى عن الأسلوب في بعض الأحيان، وعن الشكل طالما أن إحساسي بالقصة كان واضحا، ولكن لدى سؤال محدد للكاتب، كلنا تكلمنا فيه وأحسست به: وهو لماذا يقوم الجندي بقتل الضابط. لابد وأن لدى المؤلف قصداً ما من وراء هذا التصرف، وأرغب في معرفة هذا القصد، وأدعو المؤلف للرد على هذه النقطة بالذات، بالنسبة للقصة الثانية هي لحظة وجدانية مرتبطة بالجو العام الذى يعيش فيه وفي نفس الوقت فهويعبر عن تراث كامل بداخله، ولكن حالة الضيق الذي تعيشه الشخصية، ليست احباطا خاصا لأن الخاص نابع من العام، ومن التراث والتاريخ الموجود بداخله.

د. سيد البحراوي: أريد البدء بنقطة اعتقد انها هامة جدا، وهي خاصة بما قاله الزميلان: جمال الغيطاني وجلال الغزالى، حول كيفية الدخول الى عالم العمل الفنى، لا أعتقد اذا أدركنا ان الكاتب في العمل الفنى هو بحاجة الى مزيد من الصراع متعدد الأبعاد صراع مع الواقع الذى يعيش فيه، صراع مع الموضوع



الذى اثاره ودفعه الى كتابة هذا العمل الذى نحن بصدد مناقشته، صراع مع مجموعة القيم والتقاليد الفنية لهذا النوع الذى يكتب من خلاله، وفي النهاية صراع من أجل المواءمة أو التحقق بين الموضوع ومضمون العمل نفسه ثم الأدوات التي يتشكل فيها، هذا كله يدفعنا الى مجموعة من الصراعات، يشكلها هذا العمل نفسه، والمفروض في تصوري ان نبدأ من العمل نفسه، وهذه مسألة لاتناقش، ولابد من التسليم بها، لكن ندرك الصراع المباشر بين الأدوات الفنية بين يدى الفنان وبين الأدوات التي استخدمها هذا الفنان وبين الموضوع الذى يعبر عنه، لكن لاينبغي في نظري أن تنتهي عنه هذا الحد دراسة العمل الفنى، هذه مرحلة، تبدأ مرحلة أخرى بعدها، المرحلة الأولى في تصورى هي ربط هذا العمل الفني بتاريخ الفنان نفسه، باعتبار ان هذا العمل سلسلة في تطوره مع محاولة ادراك هذا العمل الفنى ومكوناته في سياق الأعمال السابقة في هذا النوع الأدبي نفسه، والسؤال هو: هل أحرز الفنان تقدما في اطار النوع الأدبي الذي يتعامل معه، أم أنه يقف عند حدود التجربة السابقة عليه، وفي هذه الحالة يحكم على الفنان ان كان تقليديا أم متمردا، ثم لابد من ادراك موقف العمل الفني بعملياته المختلفة من الواقع أو العالم الذى يتحدث عنه، أو يوازيه بعمله الفنى، في هذه الحالة يمكن ان نستخلص الكثير من القضايا التي تثيرها القصة، ولكن الذى يحدث ان النقاد يتصدون للعمل الفنى من خارجه وانطلاقا من قوانين وقواعد سابقة على العمل نفسه، انتهى من الكلام النظرى وأصل الى القصتين القصيرتين، سأبدا بالقصة الثانية: زاد المسافر في زمن مكسور الجناح، لانها استمرار لعالم يوسف القعيد القديم بكل مكوناته، وان كانت هناك رغبة لدى المؤلف في التخلص من بعض عيوب القصص القصيرة، في هذه القصة نجد الراوي بصوته الواضح ووجوده الذى يصل لدرجة الحدة في بعض الأحيان، وان كان له مايبر ره في القصة، وفيها الكثير من الدلالات الخاصة بالراوي، وكذلك تدخل الراوي في السياق، رغم ان الكاتب يحاول التخلص من هيمنة الراوي، ولكننا لو ربطنا بين هذه القصة ـ وقصة جمال الغيطاني نوبة حراسة والتي ناقشناها في الندوة السابقة لاتضح لنا ان هذا الجيل يعاني من مشكله تكرار الشكل

القديم، وانه يحاول تجريب شكل جديد تخلصا من الشكل القديم الذى كان من الايجابيات الأساسية في الجيل السابق وعليه والذي يتمثل في نتاج يوسف الشاروني ويوسف ادريس، ولكن هذا الشكل كف عن ان يكون مناسبا للتعبير عن اللحظة الراهنة من حياتنا، أحاول من خلال هذه القصة رؤية هذه العناصر الجديدة بالنسبة ليوسف القعيد، أجد في هذه القصة خروجا واضحا على عالم يوسف القديم وهو القرية، القرية موجودة في القصتين، ولكن ليس لها الأبعاد التي كانت موجودة في الأعمال السابقة، هنا أيضا تتداخل مستويات الوعى بحدة. كذلك في القصة حالة من الحرص على عدم منطقية الحدث. ان المنطقية تتكسر طول الوقت، ولهذا فالقصة ليست مسلسلة بالشكل التقليدي الذى كان موجودا من قبل، في هذه القصة محاولة لاعطاء البطل قدراً من الفعالية، في كافة أعمال يوسف القعيد السابقة فان البطل كان ينتهي مهزوما هزيمه تامة، هنا توجد محاولة لاعطاء البطل خيط الفعل، عندما قررت رباب ان تقطع يديها، وهي التي قررت ان ترسم حتى يحدث ماتريده هي التي قررت، ومن هنا فان امكانية الفعل تطل علينا، امكانية الفعل في يد البطل، ولهذا لاينتهي مهزوما مثل الأعمال السابقة لكن في القصة تقصيرا من نوع جديد، وهو عدم القدرة على ادراك الجوانب الايجابية في لحظة الفعل المكثفة الذي من المفروض أن تكون البداية والنهاية في قصة قصيرة. ان لحظة الفعل المكثفة هي لحظة انسانية، في القصة جوانب الفعل المحبطة والمهزومة، وهذا يمكن أن ينعكس على الظرف العام الذى نعيش فيه من عدم الفعل، لكن يبقى من الجوانب الايجابية من هذه الأفعال التي لاتكتمل، انها تشير الى الطريق الذي يوصلنا الى امكانية الفعل، تلك مسألة هامة من الناحية الفنية، فان الشكل الجديد في نطاق القصة القصيرة لم يتحقق بعد، وتلك بداية الطريق، في قصة يوسف القعيد، وقصة جمال الغيطاني السابقة.

د. لطيفة:

أقول ملاحظة صغيرة، ليست لها علاقة بالقصة، ولكنها احقاقا للحق يجب ان تقال، الزميلة فريده النقاش تكلمت عن ضرورة ايجاد لغة فنية جديدة، والشكوى من عدم وجود لغة فنية، واستشهدت بالحرافيش لنجيب محفوظ كبداية لايجاد مثل هذه اللغة، ولكن هناك فارق بين المستخدمة في الرواية واللغة المستخدمة في القصة القصيرة، اللغة المستخدمة في القصة القصيرة تميل الى الكثافة الشعرية، في هذا المجال هناك جيل كامل من كتاب القصة القصيرة منهم يحيى الطاهر عبد الله وابراهيم اصلان ومحمد البساطى. أحرزوا نجاحا في تمهيد الأرض ومحاولة ايجاد اللغة الفنية للتعبير الفني في القصة القصيرة وهذا الشيء يجب ان يسجل لهم.

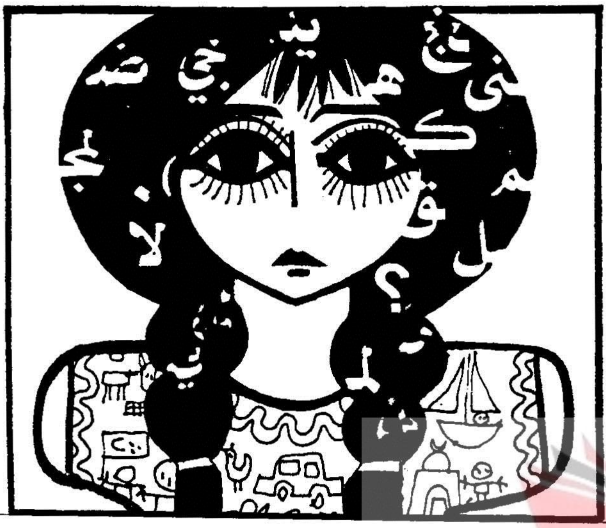
فريده النقاش:

أرد على مسألة نجيب محفوظ. لقد قلت ان نجيب محفوظ انقذ نفسه من التكرار والرتابة بأن حاول ان يخلق لغة جديدة، وأنا هنا لا أقارن هذا الجيل بنجيب محفوظ أبداً، لقد اجتهد في اقامة لغة جديدة في الحرافيش، لكن هذا لايقلل من

آفاق ٧٩ — نشرة غير دورية يشرف عليها: محمود بقشيش — ١١

رباب .. تعتزل الرسم

محمد يوسف القعيد



مساهمات هذا الجيل.

أنجي أفلاطون:

أريد أن أقول رأيا مختصرا لأننى لست ناقده ادبية، أوافق على تعليق الدكتورة سيزا قاسم، انه رأيي، وان كانت الدكتورة سيزا قد عبرت عنه بكفاءة نادرة، أنا قرأت القصة الاولى فقط. ولم أقرا القصة الثانية، في قصة رباب تعتزل الرسم شعرت ان هناك لغة جديدة وشكلاً جديداً يجسد هموم المجتمع، وكان يوسف القعيد حريصا على ان يبرز هذا، القصة مليئة بالصور الفنية الممتازة والاسلوب الذي يعتمد على الجمل المتقطعة انه شكل جديد اعجبني، ومن الممكن ان تكون هناك ملاحظات ادبية على اسلوب القصة، ولكن اشعر انه جديد وقريب الى نفسي انه لم يكتف بتفجير ازمات المجتمع ولكن ازمة التغيير في مجتمعنا استحالة ان يعبر الفنان عن نفسه في الظروف الراهنة، نهاية القصة جيدة جداً، لأنها كما قالت فتحية العسال فيها نوع من التحدي، هذه الطفلة مستعدة للعمل ولكن بشروط وهي التي تفرض شروطاً وليس المجتمع.

د. لطيفة:

هذه ملحوظة هامة لانها تصدر من فنانه تشكيلية لها دور أساسي في حركة الفن التشكيلي. في الحقيقة نحن نريد ان نسمع راى ابراهيم اصلان. ومحمد البساطي لاننا في احتياج لسماع رأيهما. لقد أقمنا هذه الندوة اصلا لكي توجد هذا الانسجام بين الفنان والناقد والقارى حيث لايجب ان يوجد هذا الفصل بين الثلاثة.

ضياء الدين بيبرس :

أنا اريد ان اقول رأيي كقارئ، لقد استمعنا الى كثير من النقاد والقارى هنا لن يقدم نقدا او انطباعا ولكنها محاولة للتفكير بصوت عال، انالا اعتقد انه يوجد فن ايديولوجي وفن غير ايديولوجي، ولكن هناك فن جيد اوفن ردىء، أما فن يؤثر في المتلقى، أوفن لايستطيع ان يؤثر فيه، ومن هنا اقول ان الفنان في ظروفنا الراهنة لايستطيع ان يقول مالديه، ايام نابليون استطاع فأصر ان يهز كلمة، شوبان استطاع ان يكيد لاعداء وطنه، وفي الظروف الحالية نجد ان كل من صنعوا افكارنا ابتداء من يوسف ادريس وحتى جيل الستينات نجد انهم قالوا ماقالوه باسلوب فني بالعكس يمكن أن آخذ على صديقي يوسف القعيد الذي دعاني لحضور هذه الندوة بحكم انني جاره في المؤسسة التي نعمل فيها سويا، يمكن ان اخذ عليه كثيرا من المباشرة الشديدة في قصة رباب تعتزل الرسم وانا اقول هناك فارق بين المنشور وبين القصة او العمل الفني وعلى سبيل المثال انا استأذن في العودة الى عمل شديد الابهار عمله يوسف القعيد كتبه عقب زيارة نيكسون لمصر سنة ١٩٧٥ كتب رواية اسمها يحدث في مصر الان هذه الرواية تعد قفزة من ناحية الشكل، أخذت شكل رسائل التيكرز أورسائل التغراف، او التحقيق الصحفي ومع هذا لايستطيع غيره ان يفعل هذا، ولابد من فنان جيد حتى يحوله الى عمل فني، لقد قدم لنا من خلال هذه الرواية دراما وثائقية، وهذا شكل جديد من التناول الفني ربما قدمه لنا من قبل التليفزيون والسينما من خلال المسلسل الذي عرض مؤخرا عن مسز سيمبسون وأدوار السابع وكذلك مسلسل من الذي قتل لي هارفي ازوالد، في كل من العملين وانا هنا لاابتعد عن الكلام الذي كنا نتحدث عنه لأن كلامن العملين يقوم على وقائع حدثت بالفعل سواء في حياة مسز سمبسون اولى ازوالد، وكل ما قام به الفنان، انه اجرى عملية مونتاج تعتمد على التقديم والتاخير، ليخلق عملا فنيا جيدا من قبل كنا نقول عن أى عمل فني لكى نهاجمه انه عمل فوتوغرافي، أو أقرب الى الصورة منه الى النسيج، يوسف القعيد في يحدث في مصر الآن عمل نسيجا دراميا جيدا. من خبر بسيط. وأحب أن أضيف هنا ان صلة الكاتب بعمله تنقطع بمجرد ان يطرح هذا العمل على القراء. ولا يتبعه بأى مذكرات تفسيرية. أوبيانات أو شروح. لما قاله في العمل الفنى. ولهذا أقول كواحد من القراء المبهورين بـ (يحدث في مصر الآن) انني خرجت من هذه الرواية بانطباع ربما كان مختلفا تماما عما كان يقصده يوسف عندما كتب عمله هذا. لكن في الآخر أقول ان كل عمل فني باهر يخلق أسلوبه بنفسه. في قصة رباب تعتزل الرسم لجأ المؤلف الى نفس الأسلوب. حيث نجده عملا مباشرا. لجأ المؤلف الى مباشرة شديدة. كنت أعتقد انه كفنان وكأديب استطاع ان يخلق دراما من شيء وثائقي. كنت أعتقد انه يمكن عمل شيء أكبر انبهارا وأكثر نضجا. قبل الانتقال الى أمر آخر. أقول انني أفكر بصوت مسموع. فقط. قالت الاستاذ فريده النقاش اننا في حاجة الى خلق لغة فنية جديدة وأنا أقول ان اللغة لاتخلق. اللغة تنحت وهي تتكون من روافد كثيرة. ومن خلال الظروف التى تحيط بالانسان تكون نفسها. ونحن اليوم لوعملنا قاموسا للالفاظ والمعاني المستخدمة في تاريخنا بعد عشرين سنة سيبدو هذا القاموس نفسه من أعمال الماضى. لانه ستوجد في العشرين سنة القادمة أشياء جديدة عملية وحضارية. ستؤثر على اللغة. أقول انكم استمعتم الى انطباع قارىء عادى. وهذا اللقاء لم يكن ليتم لولم تستمعوا الى ملاحظات قارىء عادى. وسط هذا العدد من الحياة العالية.

ابراهيم اصلان :

لى ملاحظة صغيرة. وهي في الحقيقه تطرح قضية. الكلام الذى قيل أنا موافق عليه. وهو يحتاج الى ايضاح. مسألة اللغة مثلا وهل نحن في حاجة الى لغة جديدة والاهتمام بأمر اللغة. وتطوير اللغة. ولكن ما أراه. أخشى الا يكون مفهوما في أى اتجاه يتم الجهد الصحيح من أجل هذا. اعتقد ان المسألة ليست متعلقة باللغة في حد ذاتها. بقدر ماهي متعلقة بمحاولة البحث عن نبره صحيحة متوازنة. مابين المحتوى الانفعال سواء للعمل أوللكاتب وبين مايقوله هذا العمل. اذا امكنا الوصول الى هذه النبرة الصحيحة. نكون قد وضعنا أيدينا من غير شك في محاولة الوصول الى هذه النبرة الصحيحة. ان هذا يعني تحديد الملامح وتحديد الرؤية. هل هذا الكلام واضح بالنسبة لما قاله جمال تعلقيا على ماقالته فريده حول دور النقد. ومن المفروض في أى عمل فنى أن يكون مختلفا وحاملا لقواعد نقده وتفسيره والنظر اليه. هذا صحيح ولكن في حدود أيضا. لأنه من المفروض ان العمل الفنى الجيد يحاول ان يطرح تصورا مختلفا عن المفهوم التقليدي. ولكن لابد من طرح القضية. لأنه من المفروض ان كل عمل فنى جديد ونتيجة للظروف التي يعيشها. والمفروض ان يكون عملا مختلفا. وبالتالى لايجب. ان نقيمه من خلال قيم وقواعد موروثة ومستبقة. هذا المفهوم صحيح ١٠٠٪ ولكن يمكن أن يكون مبررا لأى عمل فنى. والمعيار واضح هنا. هذا صحيح. ولكن القضية. يمكن ان يكتب كاتب أى عمل ويقول انه جديد. وبالتالي لاتحاسب وفق المعايير القائمة. ولابد من ايجاد مسائل جديدة وقيم جديدة ولا ينقد وفق قواعد مستخلصة من أعمال قديمة. والسؤال: أين الفيصل هنا؟ اين المعيار هنا؟ أتصور ان يكون هناك طرح لعملية التقييم هذه من وجهة نظرى. ان كان المؤلف يطرح تصورا مختلفا. وان كان ثمة خروج على قواعد قديمة يصبح المعيار مدى مايقدم من خلال الأدوات المختلفة. اعتقد ان كلامى يحتاج الى ايضاح. لابد من وجود معيار. في بيئة الستينات كان يقال عن كل الأعمال المختلفة. انها تطرح تصورا جديدا. وفي نفس الوقت كان يقال عن نفس هذه الأعمال انها ردئية. لانها خارجة عن كل القواعد المتعارف عليها.

د. **لطيفه**: اعتقد انك قمت بالرد على نفسك. ولوسمحت لى ان أجيب على تساؤلك. لقلت ان تاريخ الأدب في العالم كله. هوتاريخ بناء قوالب فنية وتكسير هذه القوالب. وبناء قوالب فنية جديدة. ليس هناك انفصال بين تطور المجتمع الذى يعبر عنه هذا الفنان بالذات. ولا الفترة التاريخية التي يصدر فيها هذا الأدب وبين الأدب نفسه. لو استمر النقد الأدبي في طرح تساؤلات. مثل الدور

الـذى يقـوم به الـراوى في هذا العمـل أوذاك . أووجهة النظر في العمل . أودرجة المباشرة . هذا الكلام كان يقال في بداية القرن العشرين . واليوم عندما تقول هذا الكـلام . نكـون قد استخـدمنـا معيـاراً قادما من الغرب . وعندما نجد أن هناك تجربة تشق لنفسها طريقا جديدا في التعبير . نقف أمامه باسم هذه المعايير القادمة من الغرب . وننسى أن نقول لأنفسنا ان ثمة شيئاً مايحدث . في هذا المجال . وهذا الشيء الـذى يحدث يجب أن يوضـع في الاعتبـار عنـدما نحدد المعيار . ان المعيار الذى أملكه أنا كمثقفة هومدى انفعالى أنا أولاً كمثقفة بهذا الشيء الجديد ، فاذا انفعلت به انفعـالا جيدا وانفعل به الآخرون بنفس القـدر . فعلى أن أبحث كنـاقـدة عن هذه المقـدمـات الجـديـدة التي تطـرح على والتي تشكـل بمقومات جديـدة . والا كنت متخلفـة عن المـوقف . هذا رأيى ولا أعـرف ان كان فيـه ردا سلبيـا . أنـا أقول هذا الكلام كانسانة كتبت قليلا واحترفت النقد كثيرا . اخشى اننا قد حبسنا انفسنا في القواعد أكثر مما يجب . قتلتنا القواعد المستوردة من الغرب أكثـر مما يجب أن الـوعى النقدى بما اتفق في الغرب على تسميته بمقومات الأدب يثقـل على الكثـير ين ممن يتمتعون بالحاسة النقدية . لايعنى هذا اننى لا أطالب بالمـزيـد من الثقافة . ولكن للكاتب الحق في أن يقتحم مجالات جديدة وان يجرب الى ان يصل الى أنجح اسلوب . وأن يبقى أسير تشيكوف ونحن نعيش في سنة ١٩٨٠ .

جمال الغيطاني :

لي تعليق صغير بالنسبة لما قاله ابراهيم اصلان انا مثلا اليوم اقرا قصة فيها واحد له موقف متطـرف وبحجـة هذا المـوقف يطـالـب بأن تعامل القصة كأدب بصرف النظر عن القيمة الجمالية فيها بالعكس المفروض ان تكون هذه القصة ادب اصلا ومنه بصرف النظر عن المواقف الموجودة فيها .

ابراهيم :

انا اتكلم اصلا عن المعايير فقط افهم في الحدود العامة وهويمكن ان يطبق على امور كثيرة انا اتلمس الطريق الى المعيار الذي يفصل في هذه الامور

جمال :

تاريخ الادب في مصر يرد على هذا الكـلام نفسه في فترة من الفترات كان يقال عن محمـد صدقي انـه كاتب العـمال والفـلاحين ولكن هذه الاعمال لم تصمد بعد هذا كفن جيـد وقـد ثبت ان الـواقـع والتطـور نفسه مرشح جيد لمثل هذه الاعمال المهم ان مايقوم به الفنان الان فن اولا فن

فريدة :

فن او لا فن هذا هومعيار

جمال :

وهذا من ناحية الاطار العام الذي نتحرك نفسه .

فتحية العسال :

وهذا ماخوذ من الظروف العامة التي نعيش فيها .

اصلان :

مانعـرفـه اننا نحن والكلام الذي نقوله لابد من وجود الصياغة لانه لو كانت هذه الصيـاغـة رديئـة او ناقصة وفيها امور تحاول اخذ شكل مستحدث وطليعي جدا والسوال هو البحث عن المعيار في هذه الحالة .

د. لطيفة : هناك فصل كامل بين الفن والدعاية كما انه من المفروض ان تحاسب العمـل الفني ولكن ليس من منطلق خارجي . قصـة يوسف مثـلا لم تتطور التطور المنطقي الـداخـلي وربـما كان ذلـك مقصودا من المؤلف وهذا ليس معناه اننا ازاء موضة فنية جديدة مختلفة عن الموضة التي كانت سائدة من قبل في زمن عبدالناصر لقـد كنت عضـوه في لجان المجلس الاعلى لرعـايـة الفنـون والاداب وفي كل القصص التي كانت تقدم لنا كنا نجد دائما الاقطاعي الذي اغتصب ابنة الفلاح كل الادباء كانوا يكتبون هذه القصة المعادة ولكن لااحد منهم كان يحصل على الجائزة .

جلال الغزالي :

الان مطلوب الكتابة عن العمال الذين يغتصبون بنات رؤساء مجالس الادارات .

د. لطيفة :

المفهومات النقدية التي استقرت في وعينا هنا في مصر للاسف الشديد فهي تنتمي الى اوائـل القـرن . انهـا نفس القيم التي كانت سائـدة في زمن جيمس جويس واليوت وهنري جيمس . وهذه القواعد ثاروا عليها هناك ابتداء من سنة ١٩٥٦ . وبعـد الثـورة تفـرعـوا في اتجـاهـات مختلفـة . أكثر من عشرين الف اتجاه . ولكن المشكلة هي الى متى سنظل نحن مكبلين بها هنا في الوطن العربي .

محمد البساطي :

سأتكلم عن موضـوع هذه القصـة وسأحـاول الخـروج من موضوع الجدل . لقد أحسست ان هذه القصة طابعاً كاريكاتير ياً وشعرت انها متلائمة تماما مع الواقع الـذي تنـاولتـه ولهذا أشعر انها نجحت فعلا في القيام بما كان المؤلف يود القيام به لاننا نعيش في واقع غامض تماما . من الصعب على الفنان ان يقول رأيه بوضوح في هذا الواقع . من غير أن يحضر مثل هذه الطفلة .

ابراهيم اصلان :

أنا دهشت فعلا من هذه القصة .

محمد البساطي :

والقصـة تعـد جديـدة فعـلا على جو المؤلف . ولكن النهاية فيها قدرمن الدعائية الـزائـدة عن الـلازم . وربـما لايحتملها العمل الفني من ناحية الفنان الاول . فيه طابـع كاريكـاتيري . انه غير ناجح في الرسم ، ولهذا يحاول خلق فنانين آخرين . ووجـد فتـاة مثل رباب . ولهذا عندما مانقول ان رباب فتاة في حاجة الى الرسم . ولهـا احـلام تتسم بعقليتهـا . وان يوسف القعيد طفا فوق المشاكل لان القصة لها طابـع كاريكـاتيرية ولهذا نستطيع القول انه نجح . لانه يقدم صورة كاريكاتيرية لواقع كاريكاتيري .

ابراهيم اصلان .

ولكن استهلال القصة لايوجد فيه هذا الواقع الكاريكاتيري .

محمد البساطي :

لا . الرسام نفسه فيه هذا الواقع .

فتحية العسال :

ان يقدم قصة ويبدا في التعامل مع الواقع وتبدأ الفتاة في الرسم . وعندما تصطدم بالواقع تمزق هذه الصور . ان هدا واقع الفانتازيا والغريب اننا نحاسبه من منطلق الشكل التقليدي .

محمد البساطي :

النهاية في هذه القصة جاءت نتيجة تدخل من الكاتب . وهذا الحل فيه قدر من المباشرة لايتفق مع منطق القصة مسالة حركة البندقية ان لم تتجه الى العدو الحقيقي . فستتجه الى العدو الذي في الداخل . ولكن لااعتقد ان المسالة في الواقع ليست بهذا القدر من الميكانيكية . في القصة الثانية . المؤلف يذهب بنا الى عالم شأمان ملول . عالم مقرف . حاول ان يخلق احساسا من خلال تناول جزئيات هذا الاحساس يودي الى حالة من الملل والقرف .

حلمي شعراوي :

اود الحديث عن الجيل . يقال انه جيل الادباء الشبان مع أن البعض منهم بدأ نشر انتاجه الادبي سنة ١٩٦١ ، ١٩٦٢ ، كانوا من كتاب هذه المرحلة . عاشوا مرحلة الستينات لطابعها المميز وعبروا عما يجرى في مصر . ولكن الذي حدث اننا الان في مرحلة أخرى تماما :

ومايزال يقال انهم شبان هذه المرحلة الجديدة . والسؤال هو : ماذا يفعلون الان . ان الانتاج المشترك بين المرحلتين . خاصة وانهم عاشوا حالة من التغيير الشامل . واستمروا في العمل والابداع .

محمد البساطي

لايوجد كاتب في العالم كله وقع فيما نحن فيه

د. لطيفة :

السؤال الذي طرحه الزميل حلمي ليس مجال الرد عليه الليلة . من ناحية التساؤل حول شبان السبعينات . أرجو من الزملاء الحاضرين . . ان يقدموا لنا الاجيال التي أتت من بعدهم حتى لايلعبوا نفس الدور الجاحد الذي لعبة الجيل السابق .

صفاء الطوخي :

لن أقول رأيي في القصة . ولكن احاول نقل احساسي بها . لقد شعرت ان الكاتب قد نجح في نقل احساسي الى . وقد أعجبت بالقصة بدليل حضوري هذه الندوة . من ناحية اللغة الجديدة . المطلوب البحث عنها ان جاءت اللغة بهذه الطريقة لن تكون فنا .

د . لطيفة

المطلوب من اللغة ليس هكذا بالضبط . اللغة الفنية لاتضع كلمة مكان اخرى . او جملة مكان اخرى . المقصود هو الكيان والتركيب الفني نفسه . ارجوا ان تحدي بماذا انفعلت في القصة .

صفاء الطوخي :

في هذه القصة فتاة صغيرة . تصطدم بالكثير من امور المجتمع الذي تعيش فيه .

ايمان رسلان :

عندما قرأت هذه القصة اول مرة كان فيها امور تعجبني ولكن بعد قراءتها اكثر من مرة اكتشفت ان فيها امورا اخرى جيدة جدا .

× × ×

الاقلام

لزيادة الفائدة من هذه الندوة ننشر في نهاياتها قصة «رباب تعتزل الرسم» مشيرين الى ان قصة «زاد المسافر في زمن مكسور الجناح» منشورة في مجموعة يوسف القعيد القصصية التي صدرت تحت عنوان حكايات الزمن الجريح التي أصدرتها دار الرشيد ببغداد عام ١٩٨٠

رباب . . تعتزل الرسم

محمد يوسف القعيد

رباب فتاة صغيرة ماان ذهبت الى المدرسة حتى اصبحت معروفة في البندر وكل القرى المجاوره للبندر وفي الناحية والمحافظة كلها والدها هو مفتش الري في المركز وهو ليس من ابنائه وامها من بلاد بعيدة ورباب كانت قطعة من الجمال الذي يتحرك على قدمين وكان يمكن ان ينتهي الامر عند ندرة الاسم ، وعمل الوالد وجمال الملامح وحلاوة الطفولة وماتمنحه لصاحبها من بكارة لولا ذلك اليوم الذي حضر فيه مدرس مادة الرسم لاول مرة الى مدرسة البندر وبعد حضوره طلب من الاطفال ان يخرج كل منهم ورقة وقلما وان يرسم بحرية مايدور في ذهنه وبعد وقت طويل من الصمت والرسم مرمدرس الرسم الذي كان فنانا في شبابه وسط التلاميذ حملق في الصور وسأل واستفسر عما يقصده الاطفال بالخطوط التي خطوها على الورق . وتكلم كثيرا . بكلمات لم يفهمها الاطفال عن ينابيع البكارة والبراءة التي لم تلوث بعد ، والقلوب التي لم تدس فيها الاقدام الغليظة بعد حتى وصل الى التختة التي تجلس اليها رباب وهنا طالت وقفته . نظر الى الورقة المرسومة من كل ناحية . ونظر الى الفتاة وطلب منها باختيار ان تحضر ولى امرها معها في اليوم التالي . احتارت رباب في السبب . وخافت ان يكون المدرس الجديد قد غضب منها لاي سبب اخر واخبرت والدها . مر اكثر من يوم حتى وجد مفتش الرى وقتا لكي يذهب ويقابل مدرس الرسم . وخلال هذه الايام اطلت الدهشة في ذهن الرجل عن الامر الذي يحتاجه فيه مدرس الرسم بالذات . خاصة وانها مادة غير هامة . والنجاح فيها ليس شرطا اساسيا للنقل من سنة لأخرى ولامستقبل لها في اللقاء . انطلق مدرس الرسم . بعد ان اشعل البايب ووضع يده اليمنى في جيبه الايمن . ويده اليسرى في جيبه الايسر انطلق يتحدث عن الموهبة التي تكتسح كل ماامامها مثل الطوفان وعن الخلق والابداع وقال ان رباب لو وجدت الظروف المناسبة لتفتح موهبتها لتحولت إلى فنانة نادرة لايجود الزمان بمثلها من السهل تخرج الاطباء تعليم المهندسين ايجاد الموظفين ولكن الفنان الحقيقي - قال مدرس الرسم بحماس اخاف مفتش الري - لايأتي الى هذا العالم الا كل مائة سنة مرة واحدة نظر مفتش الرى الى مدرس الرسم

نظرة ميتة، عارية من العاطفة وتساءل:
- وما المطلوب مني؟

تكلم مدرس الرسم عن الجو المهيأ والمناخ الملائم ورؤية اللوحات وقراءة تاريخ الفن والعثور على ذات الانسان من خلال بحثه عن طريقة ابداع معينة.
قاطعة المدير بسؤال:
- والام يؤدي هذا كله؟

خرج مفتش الري وهو نصف مقتنع ونصف رافض لكل ماقاله مدرس الرسم. بعد انصرافه قال مدرس الرسم لنفسه: ان الرجل غامض. ولا اعرف ماذا يدور في ذهنه، في الغد ساقول النصيحة الاخيرة لرباب. لكي تتصرف هي بعد هذا. وفي الغد. قال لها: ان كل مايطلبه منها ان تنظر في اعماق نفسها جيدا وان تحاول رؤية ماحولها بنفس الطريقة. ثم تمسك بالقلم وترسم بكل حرية تامة مايطرأ على ذهنها ويلح عليه. وان لاتطيع سوى ذلك الصوت الاتي من اعماقها. صوت القلب الاخضر دون سواه..

مفتش الرى عندما وصل الى البيت نادى على رباب. وجلس امامها وطلب منها ان ترسم له صورة. وهو جالس هكذا في البيت. رباب قالت انها سترسم له صوره وهو في المكتب كما راته هناك. في المرة الوحيدة التي حضرت فيها الى المكتبة.

كان المدير يجلس على مكتبه. تبدو عليه سيماء الاهمية والخطورة والهيبة والهمه، وفي يده قلم ضخم والمكتب يبدو أجمل من الواقع الف مرة.
نظر الى الصورة وتساءل:
- لماذا تركتني بدون سكرتيرة؟

رسمت السكرتيرة حسناء رشقية الشعر في اصفرار القمح وقت الحصاد والعينان في زرقة سماء الصيف الصافية. لاتتعدى العشرين من العمر وكانت تميل على المدير لتعرض عليه بعض الاوراق وقد تدلى صدرها الناهد فاقترب من فتحتي انف المدير الذي بدا في الصورة وكانه يشم رائحة جلد السكرتيرة بانت مقدمات الرضا على وجه الاب. وقال لها.
- هل تتركين والدك بدون ساع؟

طلب منها ان ترسم ساعياً مخلوقاً متعباً، رث الثياب، سترته شربت عرق العمر كله، ذقنه طويلة. حذاؤه مفرطح. ويبدو جسمه مثل الهرم المقلوب.
قالت له: لماذا ترسم عمى سرحان - ساعي والدها الفعلي - بهذه الصورة. انه رجل طيب يسيل الرضا من حياته. جلبابه في بياض الحليب. دائما نظيف. يشرب من فوقه العصفور. قال لها والدها ان عم سرحان استثناء انه ابن ناس غدرت به الايام. اما معظم السعاه فعلى الصورة التي قالها لها. ناقشته. رد عليها. اخذهما الكلام وهنا دخلت الام ونظرت الى الصورة وما ان شاهدت صدر السكرتيرة الناهد. وفتحتى منخار الزوج تحول النقاش الى معركة بين الاب الذي تحول الى مجرد زوج. والزوجة التي ضبطت زوجها وهو يفكر في غيرها.
- اخذتني لحما. وها انت ترميني عظما!
قالت الام وهي تصرخ، اوضح الرجل الامر قال ان رباب هي التي رسمت الصورة. هجمت المرأة على رباب وعلى الصورة رباب اكلت علقة والصورة مزقتها واصبحت اكبر قطعة ورق في حجم كف رباب الصغيرة. وأقسمت رباب ان لاتعود الى الرسم مرة اخرى لانه جر عليها كل هذه المتاعب.

في اليوم التالي. وجدت نفسها ترسم صاحب العزبة القريبة من البندر والذي قضت العائلة كلها يوما كاملا في ضيافته. لالانه يجب والدها. ولكن لان والدها يملك ان يسهل له بعض الامور في مسائل الرى بالذات رسمت صاحب العزبة اقطاعي تقليدي لم تغيره كل هذه السنوت الكرش الضخم واللحم المتهدل على الوجه والعروق النافرة وما أن اكتملت ملامحه وسمعت صوت تنفسه في الصورة حتى صاح فيها وقال لها:
انه لم يحدث من قبل ان وجد صاحب ارض ابا عن جد، ومعه الارض ولكن بدون فلاحين وعمال زراعة وأنفار وخفير بالليل وخادم بالنهار فكرت رباب في الامر وجدت ان من حقه فعلا ان يكون له مايطلبه رسمت له من كل نوع طلبه فردا واحدا. فلاح، عامل زراعي، خفير خادم رسمتهم بأحجام صغيرة وفي اماكن متفرقة من اللوحة حيث يبدو الاقطاعي بحجمه الضخم والمكان الذي يحتله اكبر منهم جميعا ولمجرد ان انتهت من رسمهم واكتملت ملامحهم حتى اصبحت لهم مطالب. البيوت التي يسكنون فيها الطعام الذي يأكلونه الملابس التي تسترعريهم. النقود التي ينفقونها. صاحب الارض صاح فيهم، كيف تكون لهم مطالب قبل ان يعملوا لايمكن صرف الاجر مقدما ابدا. ولكنهم ردوا عليه ان أصر الجائع لايستطيع العمل. وهم في حاجة الى الاجر ليشتروا الطعام وبعد الاكل سيعملون بكل طاقتهم فورا. أصر صاحب الارض ان يعملوا اولا ثم يحصلون على الاجر وأصروا على الطعام اولا ثم يعملون تحول النقاش الى شجار تماسكوا بالايدي ومن ضخامة العراك تمزقت اللوحة وضاع جهد رباب ولكنها هذه المرة كان بداخلها حب استطلاع من نوع جديد كانت تريد ان تعرف كيف انتهت المسالة ومن كان على خطا ومن كان على صواب. هذه المرة. قالت انها ستواصل الرسم مهما كانت الظروف وقالت انها سترسم بعض الموضوعات البعيدة عن البندر وعن حياة البيت وعن الناس الذين تعرفهم ابتعادا عن المشاكل التي تحدث بعد كل صورة وقررت ان ترسم حاكم البلاد وبعد ان رسمته، صاح فيها.
- ساحكم من؟

اكمل ان الحاكم بدون شخص يحكمه لاعمل له. وان ظل هكذا سيكون حاكما ولكن مع وقف التنفيذ قالت رباب لنفسها لااحد يرضى بحاله ابدا رسمت له شخصا يضرع اليه ويطلب منه ويستاذنه قبل الاكل والنوم والذهاب الى دورة المياه كان محكوما مطيعا نظر الحاكم لها. وقال ان اللعبة مملة. انه محكوم سلبي وهو يريد محكوما به قدر من الحيوية ويقول نعم مرة ويقول «لامرة» اخرى خاصة في الامور غير الاساسية اي المسائل الجانبية غير الهامة ومن الممكن ان احدد له المسائل التي يقول فيها نعم والمسائل التي يقول فيها لا وبهذا تكتسب اللعبة ابعادا جديدة ويذهب عنها الملل ونستطيع ان نواصل اللعب فترة طويلة رسمت له محكوما مشاكسا وكان الامر في غاية البساطة رسمت المحكوم وبعد ان انتهت من ملامحه الخارجية رسمت داخل جمجمة الرأس ذهنا يستعمله وقت الحاجة. والحاكم حدد للمحكوم الامور التي يقول فيها نعم والامور التي يقول فيها لا والامور التي يستخدم فيها ذهنه وتلك التي لايفكر فيها من الاصل واتفقا معا على العقوبات التي ستوقع على المحكوم في حالة ارتكابه اي خطا او خروجه على مااتفقا عليه. في اليوم الاول اخطا المحكوم فنفذ الحاكم مااتفقا عليه.

وهكذا وجد المحكوم نفسه في السجن ضاق بالجدران الاربعة وقال لرباب في حيرة .

- لم اتيت بى لعذاب السجن؟

اكد لها ان مجرد دخوله اللعبة كان مؤامرة منها وكل مايطلبه منها الان . ان تنهي هذه اللعبة الغريبة فورا حاولت رباب التوفيق بينها وعندما تأكدت ان ذلك مستحيل وعلا الصراخ المحكوم يطلب الخروج من السجن . والحاكم يطلب محكوما اخر لانه بعد ان سجن المحكوم الاول عاد الى الفراغ والملل وهو يطلب الان محكوما جديدا يمشي على الخط المرسوم . ولا يخرج عنه وأن يعمل ضمن الاطار وان اختلف فيختلف ولكن من تحت مظلة الحاكم نفسه . ومن ضيق رباب من صراخ المحكوم السجين . وغضب الحاكم . مزقت اللوحة ورمت اوراقها في الارض ومرت عليها ايام لم ترسم فيها كادت ان تنسى عادة الرسم الى ان اتاها شقيقها الذي يحلم بان يكون ضابطا في يوم من الايام.قال لها انه سمع في المدينة كلها ان اخته فنانه كبيرة ينتظرها مستقبل لاحدود له وان لوحاتها ستكون في خلود الاهرامات ورسم مياه النيل والعمل المسكوب من لهجتنا المصرية .

طلب منها ان ترسم له جنديا . الجندي الذي سيقوده في الميدان عندما يصبح ضابطا كبيرا ليحرر الارض المحتلة ويبعد الاعداء عن حدود البلاد ورسمت له الجندي اسمر وأصلع وعملاقاً وبعد ان انتهت من رسم شاربه الذي يقف عليه الصقر . وحذائه المبرى الضخم . والنسر في منتصف البيرية من الامام قال لها اخوها .

- اين مدفعه؟

بدات ترسم المدفع . في يد الجندي فاعترض الجندي اشار للتليفزيون وراء رباب وللراقصة التي استمرت ترقص ربع قرن من الزمان واكتشف في اخر الايام موهبة الغناء وجمال الصوت فجمعت المغنى للرقص. وقيل انها المرة الاولى في تاريخ البلاد التي تجمع فيها فنانه بين موهبتين معا .

كانت الراقصة تغني . .

- الحرب فشن . . الحرب فشن

قال شقيق رباب

- ولكن الارض مازالت محتلة

رد الجندي

- قادتي اصدروا لي تعليماتهم لاحرب بعد اليوم

تسأل شقيقتها

- والاعداء مازالوا يتربصون بنا

قال الجندي

- الاعداء لاحصر لهم وهم على الحدود وفي الداخل من الامام ومن الخلف ولكن الاوامر هي الاوامر والاوامر قالت بالحرف الواحد لاحرب بعد اليوم

قالت رباب

- المدفع لن يضر

اكمل شقيقها

- ومن الممكن استخدامه في الاستعراضات والمواكب ولحفظ الامن الداخلي .

قال الجندي انه مادامت الحرب فشن فوجود المدفع خطر ولايضمن هو مايترتب على وجوده معه . ترددت رباب واصر الاخ قال ان جنديا بدون مدفع مسألة محزنة وقال الجندي ان مدفعا بدون هدف يوجه نحوه يعد خطرا عليكم وحسمت رباب الموقف رسمت المدفع الرشاش بيد الجندي وقربت احدى عيني الجندي من قاعدة التنشين وجعلت قاعدة المدفع مغروسة في تجويف الكتف اليمنى للجندي قال الجندي لنفسه مادام معى لابد من استخدامه ومادامت التعليمات تمنعنى من استخدامه ضد الاعداء الذين امامي فلا ستخدمه اذن ضد الاعداء الذين خلفي حتى يأتي يوم املك ان اقرر فيه ضد من استخدمه في لمح البصر استدار الجند مصوبا المدفع ناحية شقيق رباب وأطلق سبع رصاصات استقرت في جسد الفتى .

في المحكمة كانت تهمة رباب انها رسمت الجندي الذي لم يمثل لقول ان الحرب فشن واعصى الاوامر واطلق النار وقتل الصبي الصغير وخفف من العقوبة ان الفتى الصغير يحلم بان يكون ضابطا في زمن غير مطلوب فيه الاكثار من هؤلاء الضباط الذين يتحدثون عن الارض المحتلة وتحرير الاوطان وتطهير حدود البلاد من قوافل الاعداء ودنسهم وعندما وقفت رباب في قاعة المحكمة وقالت انها تعلن بكامل رغبتها اعتزال الرسم وانها لن ترسم بعد اليوم مهما كانت الظروف وانها كسرت الاقلام وسكبت الالوان ومزقت الاوراق واصدرت لذهنها امرا بأن يحبس خيالها في قمقم يوضع في صندوق يخبأ في الارض السابعة تحت البحر .

فرح القاضي واشار لكاتب الجلسة ان ياخذ على رباب اقرارا بخط يدها تقول فيه بوضوح انها اعتزلت الرسم من الان بناء على رغبتها احضر الكاتب القلم والاوراق . وتقدم الى رباب لكي تكتب الاقرار المطلوب وفي هذه اللحظة فقط اكتشف انها بدون يدين وعندما سالها عن اليدين قالت انها خلقتا للرسم فقط وليس لهما عمل اخر غير الرسم وعندما قررت اعتزال الرسم اختفيا ولكن عندما تقرر الرسم من جديد وعندما تنوى ان ترسم الجندي الذي عليه ان يقرر مصيره بنفسه دون وصاية من احد في هذه الحالة ستجد يديها رهن اشارتها وهي تعلن على الملأ بصوت عال انها تعتزل الرسم . وأن هذا يغنى عن الاقرار المطلوب .

رسالة الامارات العربية

اجرى ملحق جريدة الفجر الثقافي استفتاء عن واقع الادب في دولة الامارات ونشره في عدده الخاص بالذكرى الثالثة لصدور الملحق ولغرض القاء الضوء على اراء المثقفين في القطر الشقيق ننشر بعضاً من اجابات الاساتذة المشاركين اخذين بنظر الاعتبار طبيعة الرأي الشخصي في تحديد المسارات العامة .

اجاب المشاركون على السؤال التالي :

● باعتبارك متابعا لحركة الشعر بالامارات هل نطمح الى تقييم منكم عن تلك الحركة في اطار التجربة الخليجية وربما العربية؟ . . ماذا عن القصه؟ . . . النقد؟

- عندما اسمع لفظ «حركة» يتبادر الى ذهني النشاط الثقافي في بيروت او القاهرة مثلا . . وهذا ما اجزم انه غير موجود في الكثير من البلاد العربية ومنها دولة الامارات .

في وصف الواقع الثقافي هنا اقول هناك ادباء . . ولا توجد (حركه) بالمعنى المقصود اعلاه هناك علامات . . وليس تيارات . . ولأحدد اكثر اورد بعض هذه العلامات :

اولا : في الشعر

أ ـ حبيب الصايغ : تجربة متميزة ويمكن بسهولة ادراجها في اطار أعم هو الشعب العربي ككل . . هذا الكلام عام والتفاصيل كثيرة لامجال لها هنا .

ب ـ أحمد راشد ثاني : شعره الشعبي تجربة مميزة أيضا ويمكن أيضاً ادراجه في اطار الشعر الشعبي الذى يكتب في الدول العربية الأخرى الى جانب طلال حيدر وموريس عواد وعبد الرحمن الأبنودي ومظفر النواب . . وغيرهم .

ثانيا : القصة : ما قرأته في هذا المجال محليا قليل جدا بحيث يدعوني الى الاعتذار عن الافاضة .

ثالثا : النقد : واضح ان الناقد المحلى غير موجود . . والوافدون الذين يكتبون نقدا . . ينتمون الى اتجاهات شديدة التباين بحيث يعجز كل واحد منهم عن تشكيل تيار ما واضح الرؤ ية في التعامل مع النتاجات المحلية . .

وضمن هؤلاء يمكن الاشارة الى اسماء مميزة في اطار الحدود التى اوضحتها اعلاه . . مثل اسامة فوزى ورعد عبد الجليل .

اخيرا . . من خلال متابعتى المتواضعة للحياة الثقافية هنا اصل الى ان الوضع الراهن سيستمر طويلا . . وربما طويلا جدا . . قد تبرز بعض الاسماء وقد تأخذ لها مكانا في الحياة الثقافية العربية ولكن في المدى المنظور لن يحدث اكثر من ذلك .

سعادة سوادح

● في غابة البراميل المشتعلة بالزيت والاسمنت، تنتشر الأفواه والأقدام، وتتكاثر الاظافر والمخالب، وتتوالد الفئران والارانب بحيث اصبحت الجحور مكتظة بالعرق والأجساد المعفرة بالطين والمفعمة برائحة العهر المباح ليل نهار . من هذا المنطلق كان من الضرورى ان تدب النملة وتطن الذبابة، بحثا عن ملاذ، ولكن الطريق محشور بصرخات التوجع والتوجس، مملوء بنظرات الدهشة . كل هذا تضمه الغابة بين أحراشها وشعابها، ونحن، مانحن الا صرخة مخنوقة تنبعث من بين أضلع مصلوبة على خشب ونار، صرخة تنفجر عن كل طلوع فجر وانحسار نهار، لتبث رائحة الرفض المبطن بأغلفة الموت المتباطىء، والحراك المكبل، والنبضات المأثورة . وقد يكون من الضروري اولا يكون ان نبدأ، وهذا لا يهم وانما المهم هو الاشتعال الرافض، والرفض المشتعل .

فقد تكون الغابة خضراء موغلة في الاخضرار، وقد تكون المخالب أطول من أصابعنا وقد يكون صوت الزئير اعلى من انيننا ولكن كل هذا لا يندرج ابداً تحت قائمة تلك التراكمات الاتية على قدم وساق، ترنو الى عين الشمس وتقبل وجه القمر، لتهدى للبحر الشراع، وتبتاع منه زعانف سمكة ترفض الموت في حضن محارة مهجورة . اذن فقد لا يتفق في آن واحد، ان تسبح السمكات نحو اتجاه واحد، وقد لايتفق ان تظل هذه «السمكات» ان تمخر ناحية ما من عظم ولكن الذى يوافق هذا هو الامتداد .

فهل تتداخل الاشلاء، وتلتصق في الحيز الضيق، لتصنع النار والقلم؟ هذا هو السؤال . وغير ذلك لاضرورة ابداً في ان تصفق الأكف في عرس المجهول وتلطم الأيدى في موت المجهول . انه المعقول الذى جئنا نطلبه ولا زلنا نتطلع اليه، ومهما انتشرت رائحة الموتى، ومهما نضجت الاجساد بعرق الزيت، الا انه الوعد، يظل هذا الناقوس يدق في الآذان . . ولعل وعسى .

● الحركة الثقافية في دولة الامارات طفل يحبو على شوك ونار، وعينه معلقة في السماء .

● الشعر : هو كل انفجار صرخة في ضمير حبيب الصايغ، وانبعاث جرح، وميلاد قصيدة يصطفيها رحم قريحة الصايغ .

● القصة القصيرة : فجيج البحر، واهتزاز جذوع النخل والنزيف الدائم في قصص عبد الحميد احمد

● الرواية : في البداية وتبحث عن خيوط وخطوط التكوين .

● النقد : ناقة عرجاء، وقبر يفتح فاه ليلتهم الاصابع الخضراء .

على ابن الريش

هذه القضية هي جزء متفرع من قضية اشمل هى مدى ضرورة هذا العدد الوافر من الصحف اليومية ومحطات الاذاعة والتلفزيون في بلد صغير وفي مجتمع محدود الطاقة الاستيعابية بحم محدودية القطاع العربي . . القارىء او المستهدف . .

ولكن اذا ركزنا على القضية الفرع قضية مدى ضرورة الملاحق والصفحات الثقافية في الامارات . . فانى اومن بالمبدأ الذى يقول : انه لا حدود لضرورة الملاحق والصفحات والبرامج الثقافية . . وفي هذه الحالة يكون السؤال الجوهرى هو عما تفعله هذه المنابر والنوافذ الثقافية . . وهل يحكمها منطق الكم وحده . . ؟ ام ان هناك نصيبا فيها لمنطق الكيف ايضا . . ؟

ان متابعة نتاج هذه المنابر والنوافذ يقودنا للاسف الى امر واقع غير مرضٍ . . يطغى فيه الكم طغيانا فاضحا على الكيف . . ولايسرى هذا الكلام على النتاج المحلى وحده وانما يسرى ايضا على مساهمات الاقلام العربية الاخرى . . .

كما اننا نلاحظ في هذا الواقع غير المرضى ـ والى جانب الوفرة في الصفحات والملاحق والصحف بشكل عام ـ ندرة في البرامج الثقافية الاذاعية والتليفزيونية . . والمسارح والمكتبات ومراكز الثقافة ومعارض الفنون . . فاذا ركزنا على مجال الملاحق والصفحات الثقافية فانني اتصور ان هذا الواقع غير المرضى يفرز آثارا سلبية مزدوجة . . ففضلا عما يشيعه من تدن في مستوى النتاج المنشور وتدن في القيم الفنية والذوق الادبي . . فانه يغرى كل من هب ودب بالكتابة والنشر ويصرف بالتالى ذوى المواهب الحقيقية والاقلام الجاده عن المساهمة . .

الامر الذي يضيع عليهم فرص التفاعل مع حركة الثقافة في المجتمع كما يضيع على هذه الحركة مساهماتهم القيمة . .

ومع ذلك . . فان هناك ملامح مضيئة تبلورت على الصفحات والملاحق الثقافية . .

اولى هذه الملامح : تنامي قدرات وتجارب نخبة من ابناء الامارات شبانا وشابات من الشعراء وكتاب القصة والمقالة . .

وثانية هذه الملامح : مشاركة عدد كبير من الادباء والكتاب من الاقطار العربية الشقيقة . . بآرائهم وجهدهم ونتاجهم وتفاعلهم مع الحركة الثقافية الصاعدة في الامارات . . وبطبيعة الحال فان هذه اللمحة تشوبها احيانا شوائب . . لكن ذلك لايطمسها وان قلل من اشراقها . .

وتتجلى قيمة المشاركة القومية هذه اكثر ما تتجلى فيما يساهمون به من كتابات عن الادباء والفنانين والحركات الثقافية في مختلف الاقطار العربية الامر الذى يشكل جسرا عظيما للتواصل والتفاعل بين القارىء في الامارات والحياة الثقافية فيها من جانب والروافد الثقافية الزاخرة في مختلف الاقطار العربية والعالم احيانا من جانب آخر.

كما تتجلى قيمة هذه المشاركة فيما يقومون بين الحين والآخر من نقد وحوار مع النتاج المحلى . . وذلك كما هو معروف هو اهم بوتقة طبيعية لصقل المواهب وانضاجها . . وان كانت هناك ظواهر سلبية تدخل في باب المهاترات والانفعالات وافتعال المعارك . . وهذا في رأيي لا تكون له اهمية اذا وجدت جهود جادة في مجال الحوار الثقافي واذا وجدت ساحات اخرى اكثر تأثيرا مثل الندوات المنتظمة في اطار المؤسسات الثقافية وبخاصة اتحاد الادباء المأمول . . ومثل مجلة ثقافية رصينة مازلنا نمنى النفس بها . .

عبد الوهاب قتايه

١ ـ المطلع على النتاج الادبي في الامارات لا يستطيع ان يغفل ما يحمله هذا النتاج من بذور ابداعية في ميداني الشعر والنثر وخاصة القصة القصيرة ويخطىء من يحاول ان يقلل من شأن الحركة الادبية المحلية بالرغم مما يشوبها من ظواهر سلبية كما يخطىء من يتعجل الامر ويقرر ان في الامارات حركة ابداعية بمعنى الكلمة . .

٢ ـ الاسماء المطروحة كثيرة ولكن اسماء معينة تلفت النظر فعلا لما ينم عنه عطاؤ ها من موهبة ومقدرة فنية تضفي عليها التميز.

من الاسماء المعروفة والقديمة نسبيا في الساحة المحلية الشعراء . .

ـ حبيب الصايغ : موهوب ومتمكن وكان في امكانه أن لايجعل عشق التجريب والتجديد حربا على طاقاته .

ـ عارف الخاجه كنت كلما سمعته أو قرأت له أوقن أن له طاقة شعرية جيدة في حاجة الى التطوير وبالفعل استطاع في قصائده الاخيرة ان يحقق تطورا ملموسا نامل ان يستمر فيفتح له افاق المستقبل.

● احمد راشد ثاني : طاقة جيدة هي اولى بالتطوير والانضاج على نار هادئة بدلاً من مسابقة الزمن وتبديد القدرات . .

● أحمد راشد سعيدان : موهبة وقدرة تتطلب من صاحبها مزيدا من العناية والاحتكاك بتجارب وخبرات الاخرين : ومطلوب من سعيدان ان لا يبقي اسير لونه الشعري .

● هاشم الموسوي : شاعر لمست تمكنه منذ كنا زميلي دراسة قبل حوالى ست عشرة سنة واعتقد ان هذه كانت فترة كافية لان يحقق شعره تطوراً اكبر مما حققه .

كما ان الاصالة الشعرية التى يتمسك بها لاتتعارض مع تجديد واع ينبثق من هذه الاصالة .

● شهاب غانم : شاعر حقيقي وهو ككل شاعر حقيقي يبدع على نحو ملموس في بعض نتاجه الشعري ويتسم شعره اجمالا بالجودة مع تفاوت درجات هذه الجودة في مجمل شعره . . .

● لابد ان نلاحظ ان هذه الاسماء مسبوقة باسماء اقدم تجربة في الساحة المحلية امثال الشعراء حمد خليفة بوشهاب وسلطان خليفة الحبتور وسلطان العويس . واعتقد ان تباين اسلوب الجيل الجديد من الشعراء مع اسلوب الجيل السابق لاينبغي ان يمنع الشباب من الافادة من تمكن وتجارب شعراء سبقوهم لان في شعر هؤلاء من الاصالة ما لا يستهان به . . .

اسماء جديدة نسبياً

ظهرت في الساحة المحلية اسماء جديدة نسبيا في مختلف مجالات الابداع الادبي هذه الاسماء تحمل بذورا ابداعية تبدو مستعدة للعطاء وهي في حاجة الى الرعاية والتوجيه الحقيقي لا مجرد التشجيع بتسهيل سبل النشر وابراز الاسماء . .

من هذه الاسماء التي تحمل بذورا مبشرة بالعطاء .

ـ رؤ ى سالم ـ ساره حارب ـ سلمي مطر سيف ـ العنود ـ ليلى احمد فرح مختار ـ خالد بدر عبيد ـ خالد الراشد ـ كما ان هناك اسماء اخرى تتقدم جادة لولوج ساحة الادب عبر الخاطرة الادبية . .

ميدان القصة

في هذا الميدان برزت اسماء معدودة هي ـ محمد المر ـ صاحب القصص المتميزة بشفافيه الاسلوب واطرافة الفكرة ـ عبد الحميد احمد قدم في مجموعة ـ السباحة في عيني خليج يتوحش ـ مستوى قصصيا يلفت النظر بما اتسم به من ذكاء في تناول الفكرة وتدفق في الاسلوب. محمد حسن الحربي استطاع ان يقدم نموذجا خاصا من النتاج القصصي على الصعيد المحلي وكان اتجاهه الى توظيف الرمز جيدا الا ان الايهام لديه احيانا يحرم القارىء من متعة التواصل مع العمل . .

عبد الرضا السجواني : يملك مبادىء وأسسا تؤهله لان يحتك بتجارب الاخرين ويتزود من المكتبة القصصية بالكثير مما يجعله يطور اسلوب معالجته ومقدرته على الصياغة القصصية .

تجربة الشعر الجديد

لاشك في ان حركة التجديد في الامارات امتداد لحركة التجويد في الساحة الادبية العربية عامة وليس في الحركة المحلية ما يجعلها تتميز من الشعراء الذين مارسوا التجديد ممن انطلقوا من اسس قوية وارصدة معقولة فاصابوا حينا وجنحوا حينا ومنهم من راى في التجديد الذى ينبثق من فراغ وسيلة للظهور واكتساب لقب شاعر . .

وائل الجشي

رسالة موسكو

نقاشات البنيوية في المجلات الأدبية

ظهرت بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٩ عدة مقالات في الصحافة السوفياتية عن البنيوية وعن مدى امكانية تطبيقها على النقد الادبي وقد نشرت اغلبية هذه المقالات في فبروسي ليتراتوري Voprosy Literatury ظهرت اكثر مقالتين معاديتين للبنيوية حدة في «زناميا» Znamya وظهرت مراجعات كتاب لوتمان «محاضرات» Lectures في فيلوزوفسكي ناووكي» Filosotskie Nauki و «مولودايا غفارديا» Moloday a Gvardia .

والنقاشات حول الموضوعات الادبية حساسة دائما في الاتحاد السوفياتي فالادب مازال ينظر له على أنه مرهون بالشروط الاجتماعية ، وعلى انه انعكاس للواقع الاجتماعي ، و«المضمون» أكثر أهمية من «الشكل» و«الشكلية» مازالت كلمة سيئة ومن الملاحظ أن البنيوية قد أعطيت في النقاشات معنى على غاية التقييد : « فالمنهج البنيوي كان مساويا «لتطبيق المناهج الدقيقة» وليس ثمة من مناقشة لما يمكن أن تعنيه «بنية» عمل أدبي الا في مقالة واحدة من هذه المقالات هي مقالة «ساباروف» Saparov ولما كان لايبدو أنه على معرفة بمحاضرات لوتمان ، فإن الكثير مما يقوله لايتمتع تقريبا بأية شخصية حقيقية وهكذا فإن النقاشات تتناول البنيوية مفهومة بطريقة محدودة على نحو خاص وغالبا دونما إشارة للعمل البنيوي الفعلي الذي قيم به .

* * *

البنيوية والجدل

هل البنيوية متساوقة مع الجدل؟ ليس لدى لوتمان سواء في محاضراته او في اسهاماته في النقاشات شك في ذلك فالمنهج البنيوي هو المنهج الجدلي وهويقول ان المدخل البنيوي يعلمنا كيف نرى العالم ونماذجه كنظام من العلاقات والوشائج و البنيوية معنية بدراسة الوظيفة ضمن النظام اكثر مما هي معنيه بالثبت الالي للظواهر المعزولة . ان مناهضي المدخل البنيوي قد الفوا العيش في عالم من المفاهيم المنفصلة .

ولكن مراجعي لوتمان (أندروش تشنكو ودريوكوفا) يعترضان على فهم عريض كهذا للبنيوية ويحاجان ان «المنهج البنيوي» ينبغي ان يطبق على المستوى «المنطقي» أو «المشكلن» فقط ، في حين يستخدم المنهج الجدلي على المستوى «الهيكلي» والحاجة الكامنة وراء هذاهي أن التناقضات الداخلية لايفصح عنها على المستوى «المشكلن» فالمنهج البنيوي حسب تفسيرهما يعني مناقشة القوانين التي تحكم نظاما ما ، وليس اكتشاف هذا النظام كوحدة من الصلات المتعارضة كما هو الشأن في رأى لوتمان .

إن الكثير من المساهمين في النقاشات يوافقون على ان البنيوية تعني الدراسة على المستوى «المشكلن» فباليفسكي - وهومناهض بارز للبنيوية - يعترض على الممارسة البنيوية في «الاحالة» لأنها - واستنادا الى هذا السبب نفسه - تتنازل عن التناقضات ولانها ليست مادية جدلية ولكن كاثنان - على اي حال - يدعو الماركسيين - في اشارته لاسهامة فرنسية في الموضوع - ليعيروا الموضوع بعض الانتباه والايفترضوا ان مفهوم البنيوية يستبعد بشكل الي الجدل .

* * *

البنيوية إحالة

إن احدى التهم الرئيسية الموجهة من قبل المناهضين للبنيوية هي انها - اي البنيوية تعني الاحالية reductionism ويقصد باليفسكي بذلك «تمزق الموضوع الى اكثر وحداته وصلاته بساطة بشكل يمكن التعبير عنه رياضيا وهويحاج بأن مستوى المضمون - في هذه العملية - خاصة الصورة التي هي اثمن وجوه العمل الادبي - يضيع» ، وأن الفريد يحال الى قالب جاهز ويقبل اللغوي ريفزين - الذي تعني الاحالة بالنسبة له كشف القوانين العامة التي يمكن أن تشكلن - اتهام باليفسكي ويحاج بأن كل علم يتطور جدلياً من الاحالية الى احالية وان اللا احاليين بهذا المعنى كباليفسكي على صواب دائما ولكن انتصارهم فادح الثمن وأكثر من هذا إن تطبيق المناهج اللغوية الدقيقة على الادب - وهي على غاية ماتكون بعدا عن تدمير الصورة التي توجد على اي حال في اللغة فقط - تكشف عن فرادته ، وعما يميز اللغة الشعرية من اللغة العادية وهويوافق باليفسكي على ان البنيويه كانت أكثر نجاحا في تحليل الاشكال الجاهزة كالحكاية الشعبية أو الألغاز أو القصص البوليسية منها في تحليل اعمال الفن المعقدة ولكن البنيوية مازالت فتية وستطور تقنيات جديدة .

ويقبل زارتسكي أيضا أن البنيوية تعني الاحالية والاخيرة بالنسبة له تعني دراسة القواعد الخاصة للفن كالتوارد الجزئي أو المعقد لقواعد اوسع وفعالة فيما وراء عالم الفن ، وبالتحديد قواعد تبادل المعلومات وتشكيل النظم السيمائية وممارستها لوظائفها وهو يحاج بان مدخلا كهذا يكمل التذوق الفني ولايستبعده وهو لايستطيع أن يدمر «حياة» العمل الفني .

* * *

اللغويات والأدب

إن الادب بالنسبة لريفزين هولغة منظمة على نحو معين واللغة بالنسبة لباليفسكي هي قوقعة الادب «ان الصورة لايمكن ان تاسرها وسائل البيان لأنها لاتتوافق مع اللغة وهي اقل من ذلك توافقا مع الحروف ولكن لها مبادؤها الخاصة في التنظيم والتعبير عن العالم في الوعي» .

ويحاج إيفانوف بأنه كما تهدف اللغويات الحديثة الى اعطاء وصف شكلي للحدوس اللغوية ، فإن هدف الأعمال الحديثة في نظام الوزن والدراسات الأدبية الاخرى هواعطاء الشرح الدقيق للمفاهيم الاساسية التي يشعر بها الكتاب أنفسهم حدسا وهو يشير الى عمل كولموغوروف في الاوزان (دراسات المعايير الوزنية في الشعر الحديث وصلتها بمضمون المعلومات) ودراسات النمطي عند مؤلف واحد ، اوفي حقبة ما ، وعمله هوفي اعادة إنشاء النصوص السلافية القديمة ، ودراسات وحدات أكبر من الجملة كأعمال ناجحة ففي جميع هذه الدراسات طبقت المناهج الدقيقة للغويات او الرياضيات (وعادت) بنتائج مثمرة ولكن إيفانوف ينتقد اولئك الذين يستخدمون المصطلحات اللغوية بطريقة متسيبة .

ويرى معاديا البنيوية - تيموفييف وباليفسكي - في تطبيق اللغويات على الادب «خطوة الى الوراء وعودة الى الشكلية» ويدفع إيفانوف هذه التهمة فيحاج بأن مشكلات المعنى ، ودراسة العمل الادبي كبنية متعددة المستويات ، قد ظفرت مع تطور السيميائيات الحديثة بالتاكيد نفسه الذي ظفرت به الوجوه الشكلية للأدب . إن قضية تطبيق اللغويات على الأدب بالنسبة الى إيفانوف هي قضية اوسع من (الاحالية) .

* * *

البنيوية ووجودية العمل الفني

وساباروف - دارس علم الجمال - هو الوحيد الذي يتناول قضية كيفية وجود العمل الادبي . وهو يحاول ايضا تعريف البنية والبنيوية محاجا ضد ريفزين وكوزينوف اللذين يعنيان بالبنوية تطبيق مناهج اللغويات البنيوية ، وضد باليفسكي لفهمه الالي للبنية على انه مجموع العناصر . يقول ساباروف ان اي عمل جاد عن البنية ينبغي ان يظهر كيف أن الكل هو أكثر من مجموع الأجزاء

وإذا يتناول سابااروف النظريات «البرجوازية الانعزالية» في الفن فإنه يعترف بأن لها ميزة الاثارة لقضية نمط وجود العمل الفني وأن علم الظواهر اذ جاء كردة فعل على النفسانية، قد جعل العمل نفسه قطب الدراسة . ولكن ايا من هذه النظريات لايواجه مشكلة كيفية وجود العمل كنتاج لبيئته . ويقدم سابااروف مفهوم العمل الفني كبنية دينامية مؤلفة من طبقات ، او «التفاعل المستمر للعوامل المنتظمة في كلية موحدة ، والوجود الحقيقي لهذه الكلية وتطورها ويشرح دوامها بالتفاعل المنتظم القائم والمتكرر مع البيئة . وهو هنا يعترف بأفكار عالم جمال سوفياتي من الثلاثينات هو اي ماتسا . ويبدو ان سابااروف على غير علم بعمل لوتمان في هذا الموضوع ، ولما كان لايشير الى فكرة العمل الادبي كبنية لغوية ، فإن اسهامته فيما يبدو لاتتصل بالعمل المعاصر له ولا بالمقالات الاخرى في النقاش .

* * *



البنيوية والفن كانعكاس للواقع

إذا ماكان للبنيوية ان توضع ضمن اطار ماركسي ، فإنها يجب أن تقدم جواباً للسؤال التالي : كيف يعكس العمل الفني الواقع؟

يحاج ريفزين ، في معرض رده على بعض نقاد البنيوية - دون تعيينهم - الذين يعتقدون ان اللغة تعكس وعلى نحو سلبي الواقع في «إن إنعكاس الواقع في الحقيقة عملية يتم من خلالها اعادة تناول المعلومات وتنظيمها داخليا على نحو فعال ضمن نظام من المقولات اللغويات وأن السيميائيات ليست دراسة للواقع ، وإنما هي دراسة للغة التي عبرها عن معرفة الواقع .

ولكن ماذا عن الفكرتين الماركسيتين في الشكل و المضمون ؟

يرى بعض البنيويين تبعاً لكاثمان - أن صلة العنصر بالبنية هي صلة المضمون بالشكل ولكن هذا الرأي يخفق في تبين ان البنية تتضمن كلية يمكن تمييز عناصر مختلفة فيها فعلى البنية الادبية - تبعا لسابااروف - انطبع جدل الشكل والمضمون وتوربين - في مراجعة له كتاب لوتمان محاضرات يسيى ، فهم مصطلحات لوتمان ويرتكب الخطأ نفسه الذي يصفه كاثمان ، على الرغم من أن عبارته مختلفة ان ما يمكن ان يمتزج اويشكلن في الادب - كما يقول توربين - هي العناصر السكونية ، وتلك ذات القوالب الجاهزة ، في حين ان العناصر الخارجية التي لايمكن نمذجتها ، هي التي تقدم المعجزة التي تحول الاشارات السكونية الى اشارات دينامية .

* * *

العلم والحياة

ان الادب بالنسبة الى باليفسكي ليس لفظياً بمقدار ماهومرئي فالصورة - وليس الكلمة هي علامته . والصورة هي النواة التي لاتحمل اولا تدرك أغوارها ، هي الحياة نفسها . ان البنيويين - فيما يزعمه - لايحاولون المستحيل فقط عندما يصنعون مناهج علمية لاتتلاءم تمام التلاؤم مع الادب بل انهم يرتكبون اثم اعدة تفريد الى العام وتجاهل الوظيفة الواعية للفن وتدمير ماهوحيوي وعضوي يصف ...

وضعت الفكرة نفسها وبدراية أقل من قبل كاثهان الذي يخشى أن البنيوية سوف تدمر انسانية الفن.

وليس لدى انصار البنيوية أي شك في أن تطبيق المناهج في الدراسات الادبية لايمكن الا ان يؤدي الى اظهار اعجوبة العمل العظيم وفرادته. ففي المبادرة بين الشاعر والالة يفوز الشاعر دوما ـ كما يقول ريفزين والشاعر العظيم يقوم بعمل عدد ضخم من الحواس الالية ـ كما يقول ايفانوف ويضيف بأنه ينبغي الا يحول شيء بين الشاعر وجمهوره. يقول لوثهان : ان البحث عن الحقيقة لايخلو من الانسانية ابداً ويسال اين اللاانسانية في اقامة الحقيقة العلمية مهما كانت صغيرة ومتى يوصف الكاتب نفسه مرة بأنه خادم للرجعية، ومرة واقعي كبير.

* * *

لقد روجع كل من كتابي «بنية» للوثهان، و«فن شعر الانشاء» لأوسبنكسي في الاتحاد السوفياتي أكثر مما روجع كتاب «محاضرات» ـ للوتمان ـ وعلى الرغم من كون مراجعات تيموفيف وباراباش وهرابنشنكو لكتاب «محاضرات» ومراجعة غورفيتش لكتاب أوسبنسكي، مراجعات مطولة، وتدور حول نقاط محددة غالبا ماهي مسوغة، الا انها في الحقيقة لاتمسك بزمام موضوعها فهي تقدم نوعا من الجمالية الماركسية المخففة بلهجة مترثرة تكشف ـ كما هو الشان في مراجعة بارباش ـ عن خوف من الجدة والتعرض، ومن كون أفكار لوثهان انحرافا عن معيار مقبول ما.

ولقد جاء النقد الأكثر جدية لمقدمات السيميائيات ومنهجيتها من طرف ، غ، ب، شدروفيستكي الذي انتقد باستمرار عمل فريق سيمائيات تاريو ـ موسكو، لتطبيقه ضمن عدة أشياء اخرى مقولة المستوى بطريقة اعتباطية

ولافتراضه ان فكرة etic emic يمكن تطبيقها على ظواهرا أخرى غير اللغة، ولمعالجته للظواهر الثقافية التي هي إنشاءات ـ معالجة اللغة التي ليست إنشاء ويقدم احدث مؤلفات ستشيد روفتسكي مدخلا نقديا لافكار الحس، والمعنى، والعلامة، ويميز بين المدخل اللغوي، والمدخل السيمائي في دراسة هذه المشكلات

* * *

هوامش

(١) نقاشات البنيوية في المجلات الادبية السوفياتية ١٩٦٣ ـ ١٩٦٩ هو الملحق الثالث من كتاب د آن شوكمان. الادب والسيمائيات دراسة لكتابات يوري م لوتمان، شركة شمالي هولندا للنشر أمستردام ١٩٧٧ وهو الأول في سلسلة «المعنى والفن» وهي سلسلة كتب تعنى بفن الشعر Poetics ونظرية الادب ومايتصل بها ويحررها جوناثان كولر وبنيامين هروشوفسكي وتصدرها الدار المذكورة أعلاه وانظر.

Ann Shukman,

Literature and Semiotoioics : A Study of the Writings of Yu. M.

Lotman, North - Holland Publishing Company, Amsterdam, 1977, pp. 200 - 204

(٢) أنظر : يوري لوتمان، محاضرات في فن الشعر البنيوي تارتو ١٩٦٤ (بالروسية) وانظر دراسة الدكتورة شوكمان للكتاب.

محاضرات لوتمان في فن الشعر البنيوي المنشورة في مجلة مقالات في فن الشعر،

ديل، نيسان ١٩٧٦، العدد الاول من المجلد الاول ص ٦١ ـ ٦٩ لاوالمجلة تصدرها الحلقة الشكلية الجديدة البريطانية.

Ann Shukman, Yury vLotman's Lectures on Structural Poetics Essays in Poetios' Vol.I, No.I, April 1976, pp. 61 - 69.

(٣) انظر : يوري لوثهان :

بنية النص الفني، ترجمه عن الروسية رونالد فرون، في سلسلة اسهامات ميشيفان السلافية، العدد ٧، ان اربر، ١٩٧٧

Yurij Lotman,

The Structure of the Artistic Text, Translated from the Fiussian by Roland Vroon, Michigan Siavic Contribuations, No. 7, Ann Arbor, 1977.

(٤) أنظر : بوريس اوسبنكي :

فن شعر الانشاء بنية النص الفني ودراسة النماذج لشكل إنشائي، ترجمه عن الروسية فالنتينا زفارين وسوزان ويتيغ.

مطبعة جامعة كاليفورنيا ١٩٧٣.

Boris Uspensky,

A Poetics of Composotion : The Structure of the Artistic Artistic Text and Typology of a Compostioal Form, Tranlated From the Russian by Valentina Zavarin and Susan Wittig, California University Press, 1973.

ملاحظة : تم الاستغناء عن الهوامش التفصيلية لأنها بالروسية والهوامش المثبته اعلاه هي من وضع المترجم

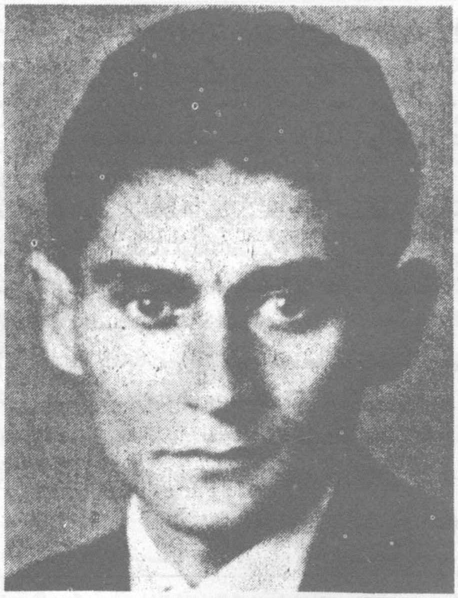
ترجمة : عبدالنبي اصطيف

فرانس كافكا

مرور مائة سنة على ميلاده

فرانس كافكا من اقطاب الادب العالمي الذين اثاروا موجة واسعة في اوربا بأدبهم، فحالما نشرت رواياته وقصصه بعد وفاته سادت في اوساط الادب في اوربا حملة واسعة تتناول افكاره واساليبه في التعبير وقوة احساسه وشاعريته بالشرح والتحليل والنقد وقد بقي تأثير كافكا حتى ايامنا هذه. وبمناسبة مرور مائة سنة على يوم ولادته اتسعت مجالات الكتابة في الصحافة والبث التلفزيوني والاذاعي للاحتفال بذكراه والتحدث عن حياته وآثاره الفكرية والشعرية في مختلف الاقطار الاوربية ومنها في المانيا الديمقراطية والمانيا الاتحادية.

ينحدر كافكا من عائلة برجوازية المانية قطنت براغ. وقد ولد في ٣/ ٧/ ١٨٨٣ في هذه العاصمة التشيكية وتوفي ودفن في ٤ / ٦ / ١٩٢٤ قرب فينا. وقد درس الحقوق في براغ وبعد ممارسة مهنة المحاماة اشتغل مستخدماً في شركة تأمين. اقام كذلك في فينا وبرلين ورغم ان عمره قصير لم يتجاوز ٤١ سنة فقد الف كتباً كثيرة جعلته ذا تأثير عالمي في الادب. وأهمّ مؤلفاته لم تنشر في حياته وانما نشرها صديقه الكاتب ماكس بروت بعد وفاته وخلافاً لارادة المؤلف كافكا. رغم ان لغته المحلية هي التشيكية فقد كتب رواياته وقصصه باللغة الالمانية باسلوب جمالي رفيع ودقيق. ان كافكا من اصل يهودي ولكنه كان لا يؤمن باليهودية ولا بالصهيونية، ومؤلفاته تمتزج بافكار واحاسيس انسانية حافلة باليأس من قوى واقع المجتمع الرأسمالي في عهده وقد عاش طيلة حياته في عزلة وانطواء وشعور مرهف بالازمة وعدم الاطمئنان من وجوده الانساني حاملاً افكار البرجوازية الصغيرة. كان ناقماً على والده متذمراً من حياته المنزلية العائلية تحت نفوذ وسيطرة الوالد وقد وجه رسالة يعبر بها عن سخطه ونقمته على والده تبلغ مائة صفحة تتضمن نقده وتذمّره ومشاعره وانطباعاته عن والده. عاش كافكا مرهف الحس سريع الانفعال يؤثر الوحدة يصارع وحده النظام البرجوازي القائم على البرقراطية والاوتوماتيكية. وموقفه السلبي المتمرد غير الثائر من الحياة يتسم بمرارة اليأس والألم. وهذا الموقف يمثل العنصر الاساس والمادة الرئيسية لكتابته الغريبة الاطوار المعقده غير المألوفة. ويعتبر عمله القصصي ذا طابع سريالي يوضح مجرى الاحداث الواقعية بشكل رؤى حالمة ذات مشاعر دفّاقة عميقة مرسومة بلغة شفافة بليغة منتقاة اجمل انتقاء. وقد نجح كافكا بكشف خلفيات العلاقات المتعددة الجوانب بين الانسان الفرد ومجتمعه الرأسمالي كشفاً شفافاً لكنه يحتاج الى التأمل الطويل لادراك ما وراءه من معان وافكار واحاسيس عميقة ليست سريعة الفهم والادراك. فخلف فعاليات البناء الرأسمالي في نظره تكمن صفات الطبقة الحاكمة التي اتسمت بالبربرية والتعطش للسلطة والجشع المالي. وخلف قناع التذبذب البرجوازي الصغير وحياة طبقة الاجراء المقهورين ينطوي الاغماء الفعلي والخوف الصريح والفراغ الفكري. ان المأزق الذي لامخرج منه، الذي نعت به كافكا الوجود الاجتماعي الغامض المتحجر المحنط دينياً الذي يكبّل الفرد باقسى القيود هو ما طرحه وشرحه كافكا على شكل ملامح وسمات تنذر بالتهري والانهيار، انها سمات الأيديولوجية البرجوازية ذات العلاقات الغريبة الاطوار المعقدة التي اطلقت على نفسها اسم المدنية الحديثة والحضارة العصرية بما فيها من فوضى واباحية وقيم مهدورة.



ومن ابرز مؤلفات فرانس كافكا روايته «التحوّل» ١٩١٦ وفيها يصف حياة وافكار تاجر رحّالة ينتقل الى عالم حشرات رهيب» ورواية «في مستعمرة العقاب» ١٩١٩ و «طبيب القرية» ١٩٢٠ و«فنّان جائع» ١٩٢٤. وفي هذه المؤلفات يصف كافكا تناقضات كريهة غير قائمة على العقل والمنطق تتحطم بها قيم الزمان والمكان وتشوه الانسان دون البحث عن معرفة ذات قيمة يتمكن بها ابطال كافكا من تحطيم اعباء الانتظار الطويل من اجل تحقيق حياة ذات هدف او معنى. والروايات المهمة الثلاث التي الفها كافكا ولم ينشرها الا صديقه ماكس بروت بعد وفاته هي «المحاكمة» ١٩٢٥ وهي حول توقيف غامض لموظف البنك يوسف. ك الذي راح ضحية نظام مضطرب القوانين. ورواية «القصر» ١٩٢٦ التي يصف بها المؤلف كافكا الانسان «ك» الذي عين خادماً في قصر دون ان يسمح له بالدخول اليه ثم يموت هذا الخادم دون ان يتمكن من اداء خدمته ووظيفته. وروايته الاخيره «امريكا» ١٩٢٧ وقد قصف بها المؤلف بلهجة ساخره ناقدة المجتمع الامريكي موضحا موقفه المعادي للامبريالية، ولفرانس كافكا مؤلفات صغيرة اخرى مثل «عند بناء الجدار الصيني» وقد طبع في ١٩٣١. وقد جمع ماكس بروت اعمال كافكا بثماني مجلدات طبعت في ١٩٥١ ومذكرات كافكا للفترة من ١٩١٠ الى ١٩٢٣ ورسائل كافكا الى ميلينا وقد طبعت في ١٩٥٢.

كتب الروائي والناقد الالماني الكبير كورت توخولسكي ١٩٢٦ عن كافكا انه شاعر من نمط خاص، شاعر سينمو في الاعوام التي تعقب وفاته. وقال عنه ينريش انه ظاهرة جدية حقاً «وقد شملت موجة تحليل وتثمين افكار كافكا الكاتب الالماني توماس مان واخاه. يزيش مان وهيرمان هيسه وفايسكوف وانا سيغيرس.

لقد كان محتوى حياة كافكا العمل الكتابي وقد كره العمل في الوظيفة الحكومية والتجارة رغم انه كان جيداً في التجارة اسوة بابيه التاجر.

واشتغاله في المحاماة وشركة التأمين على حوادث العمل اطلعته على تناقضات المجتمع وهذا مما جعله يتساءل «لماذا يأتي العمال يلتمسون التأمين بدلاً من هجومهم وتحطيمهم كل شيء». وقد كان كافكا ضيفاً في نادي شباب ثوري اجتماعي وقد تعاطف مع ثورة اكتوبر الاشتراكيه ولكنه لم يكن ثورياً. ورغم انه كاتب عظيم فانه لم يوفق للبروز والشهرة في حياته كاتباً. لقد اعتبر البيت وحياة الاسرة وسيطرة الأب قيداً يطوّقه ويشوهه. وكان يحلم في تكوين حياة عائلية يرتاح اليها ولكنه لم يوفق في ذلك فبقى يعاني مرارة العزلة التي شكلّت اساس

مشكلة حياتـه وعـواطفه ازاء العالم ومما زاد من سخطه على الحياة وزاد في ظلام نظرته الى العالم معاناته التدرن الرئوي الذي قضى على حياته. وعندما انتقل في آخر ايـام عمـره للعيش في برلـين اعتـبر هذا الانتقال عملاً جريئاً شبهّه بحملة نابليـون على روسيـا. ان مؤلفاته تعكس سيرة حياته الذاتية وافكاره ومشاعره، هذه الحياة التي اعتبرها «حياة داخلية حالمة» تصور التغريب.

فعنـدمـا يصف حيـاة التاجر الرحالة غريغور سامسا بانه استيقظ في صباح يوم ما واذا به يجد نفسه تحول الى خنفساء فهذا التصوير التغريبي يعكس تغريب الحياة اليـوميـة المألـوفـه. وهذا الرمز بمثابة سخرية مؤلمة من تشويه الشخصية وفقدان العلاقات الانسانية في مجتمع البرجوازية الصغيرة.

ان القسم القليـل من كتـابـات وروايـات كافكا جاء متكاملاً فغالبيتها كانت مبعثرة على شكل فصول وشذرات غير متماسكة وقد نظّمها ورتبها واقام تلاحمها بشكلها المطبوع الاخير صديقه ماكس بروت. وبصورة عامة فان هذه المؤلفات تعكس نظرة كافكا الانسانية العميقة.

مرتضى الشيخ حسين

رسالة بولندا

«مسيرة (التطبيع) الثقافي في بولندا»

في بولندا انتهت حالة الطوارىء. والمسار الرئيسي للاحداث؛ في كل ميدان هو التطبيـع وفي الميدان الثقـافي تكـون هذه العملية من النوع الاصعب ايضا. فالقرار من اعلى يبقى غالبا، معلقا في الفراغ. لذلك تكثر المناورات ومحاولات الالتفاف والاحتواء وحلول الوسط الخ.

وحـين اعلنت حالـة الطـوارىء جُمّدت مختلف التنظيمات وبضمنها الادبية والفنية. وحين علقت حالة الطوارىء استعادت معظم التنظيمات كيانها القانوني القديم عدا بعض الاستثناءات وبينها اتحاد الادباء والاخر للسينمائيين اضافة الى اتحـادي التشكيليين والمسرحيين. والسبب أنها اعتبرت سنة حالة الطوارىء فترة اجهـاض لمنجـزات آب عام ١٩٨٠. والواقع ان الاتحادات المذكورة نسقت لحد بعيـد انشطتهـا مع المعـارضـة السياسية «معلنة» مقاطعة وسائل الاعلام الجماعي ومعـبرة عن احتجـاجها من خلال التلفع برداء الهجرة الداخلية. وخلال عام او اكثر كانت مستمرة محاولات بناء الجسور مع هؤلاء الادباء والفنانين الذين تحولوا اليوم الى اكثرية صامتة او اقلية صاخبة..

وتبـدت محاولات البنـاء هذه، وبـرأي البعض حفـر الانفـاق في صخـور الجبال!، بصدور قرار برلماني يعلن عن تشكيل ما يسمى بمجلس الثقافة الوطنية كجهاز غير رسمي يراقب السياسة الثقافية ويقدم لها الاستشارات ويشرف على اموال ما يسمى (صندوق التطور الثقافي) الذي تشكل بقرار برلماني اخر..

كذلـك تمثلت محاولات حفـر الانفـاق بتعيـين البر وفسور كازمير جيغولسكي (شخصية قديرة ومرنة وغير حزبية) لمنصب وزير الثقافة والفنون.

والظـاهـر ان هناك تاكتيكين حاليا. الاول يركز على سياسة الاحتواء والثاني على مواصلة اتجـاه تجميـد او تعليق نشـاط الاتحـادات (المتمـردة). وكان هكذا الحال لغاية ربيع هذا العام وحين حل اتحاد التشكيليين ثم اتحاد الادباء في شهر آب.

وقصة الاتحاد الثاني مليئة بالعقد السايكولوجية. وجوهر المشكلة كان يتحدد في ان الأتحاد كان يُعامل كتنظيم مهني يجمع الكتّاب من شتى الاتجاهات، الا أن احـداث آب عام ١٩٨٠ وبـروز نقابة (التضامن) اخلت بصورة جذرية بالميزان الحسـاس للطـابـع التمثيلي لهذا اللااتحاد. فالكتّاب الحزبيون الذين يمثلون ربع عدد اعضاء الاتحاد لم يعثروا على ممثلين لهم في قيادته المتشكلة نتيجة الانتخابات التي جرت في عنفـوان الازمـة البـولنـديـة. وبعدها عقدت هذه القيادة الجديدة اتفاقية تعاون مع نقابة التضامن مما خلق وضعا حرجا للكتّاب الذين لم يتجاوبوا مع النـزعـة السيـاسية لتلك القيادة. ولم ينه هذا الوضع الا حالة الطوارىء التي أعلنت في الثالث عشر من كانون اول عام ١٩٨١.

وكـان ينتصب هذا السـؤال: هل يبعث الأتحـاد بقيـادته الراديكالية ام تجري انتخابات جديدة تأتي بقيادة اخرى تحترم الاعراف واتفاق الجنتلمان من قبل اب عام ١٩٨٠؟

وكانت القيادة قد عبرت عن موافقتها على اجراء مؤتمر جديد الا ان السلطة شككت بنية القيادة واعتبرتها مناورة لاستعادة الشرعية التي جمدتها حالة الطوارىء.

وكـانت المشكلة لوقت غير بعيـد تكمن في عدم العثـور على صيغة حل وسط بين مساعي السلطة وتكتيك قيادة اتحاد الادباء والقائم على كسب الوقت ولغاية أختيار هذه (الفضيحة) الادبية وتحولها الى سلاح دعائي اخر موجه ضد السياسة النقابية التي تمارسها حكومة الجنرال باروزلكي..

والحق ان رقعـة الشطـرنـج البولندية لا تخلو من العناصر السوريالية اذ تختلط عليهـا البيـادق الاصلية بأخـرى تعـود الى لعبة مغايرة. فالسلطة لا تريد لأي تنظيم ثقافي وغيره ان يصير حصان طرواده للمعارضة السياسية التي تخضع ومنذ زمن بعيـد لتأثـيرات وضغوط خارجية شتى تهدف كلها الى الحيلولة دون انجرار اي تجمـع او تنظيم الى صيغـة (الـوفاق الوطني) التي تدق لها الاجراس في بولندا عام ١٩٨٣.

كذلك تختلط الاوراق او تخلطها اياد معينة في الظرف الثقافي الراهن. فالازمة الاقتصـاديـة جرت الثقـافـة الى حفرتها العمقية، وغول الازمة يلقى على قطاع الثقـافـة ظلين وليس واحـدا. فالازمـة والاصلاح الاقتصادي المطبَّق الان حرما الثقافة من حماتها التقليديين. وجاءت اوجع الضربات في الوسط التشكيلي الذي يبحث بحمى وحمية عن حل لمشـاكـل الازمـة التي تعنى ايضـا تبدلات في سوق الفنـون التشكيليـة، أذ لا مشتريات اليوم للاعمال الفنية ولا توصيات ولا تشغيل للتشكيليين او اسهـام في اعمال التصميم الصناعي وعلى النطاق الواسع لما قبل الازمة. وطبيعي ان السلطات تسعى الى رأب الصدع المالي خاصة. فالاعانات المـاليـة مستمـرة كذلـك تجري المسـاعي لمواصلة شراء الاعمال الفنية للمتاحف وغيرهـا. وفي نيسـان المـاضي حلت السلطـات اتحاد التشكيليين لكونه لم يتقيد بنظامه الداخلي ومارس نشاطا سياسيا..

وكـانت قيـادة الاتحاد توصـد البـاب بوجه جميع الصيغ التوفيقية التي طرحتها شتى الجهـات وكـانت المناقشات ومحاولات العثور على حل معقول قد استمرت اكثر من عشـرين شهـرا، وجـاء قرار الحـل حين رسخ الاقتناع بأن قيادة الاتحاد ترفض اي صيغة للتعايش السلمي.

ونجد الاسباب ذاتها فيها يخص قرار حل اتحاد الادباء. فقيادته السابقة كانت ملتحقـة، بدون اي مبـالغـة، سياسيا وأيدولوجيا بالغرب والامثلة كثيرة بينها ان زدجسـلاف نايـدر وهـو باحث ادبي ومحـاضر في جامعة وارشو هرب الى الغرب واختير لادارة اذاعة (اوربا الحرة) باللغة البولندية. والكل يعرف انها محطة يمولها الكـونغـرس الامـريكي وتشـرف على عملهـا وكـالة المخابرات المركزية. وكان القضـاء البـولنـدي قد اصـدر حكـما غيـابيـا على نايـدر الـذي ثبتت عليه تهمة التجسس لحساب الوكالة المركزية ومنذ سنين طويلة، الا ان اتحاد الادباء رفض

فكرة طرد نايدر وحرمانه من العضوية . .

وتجدر الاشارة هنا الى ان كادر (اوربا الحرة) هو مجموعة من مثقفي بولندا اليهود الذين لم يطب لهم العيش في بلدهم الا تحت ظل السلطة الستالينية . . والحال نفسها مع اكبر مركز ثقافي في الغرب معاد لسلطة وارشو وهو مجلة (كولتورا) الباريسية التي تصدر باللغة البولندية . فالمجلة معروفة باحتضانها لكل ما يكتب ضد النظام البولندي واشهر اقلامها ادباء (هربوا) ولكن بعد ذوبان الجليد وتصدع الستار الحديدي.

وما يهمنا ان الكتلة الصهيونية تسميت وليس منذ اليوم في الصيرورة عمودا فقريا للمعارضة البولندية السياسية والثقافية او غيرها . وطبيعي ان هذا الامر مرتبط بكامل الستراتيجية الامريكية التي تلعب، بنجاح لغاية الان بالورقة اليهودية في شرف اوربا . وبات امراً تقليدياً ان يكون كل منشق هنا وهناك يهوديا يحرص ان يدرج بين الشرور التي هرب منها سياسة ادانة العدوان الصهيوني في المنطقة العربية . ولابد من القول والتنبيه ايضا ان العنصر اليهودي لا ياتي عاملا هامشيا بل هو فاعلي ومتجذر يعقد كامل خارطة الواقع السياسي والثقافي في بولندا وغيرها.

عدنان المبارك

رسالة لندن

قضايا النقد الجديد وظلال الحريق على خشبة المسرح

عندما عدت الى بريطانيا هذه المرة كان المجتمع كله مشغولاً بالانتخابات الباكرة التي دعت اليها حكومة المحافظين برئاسة مارجريت تاتشر وهو انشغال ينطوي على مجموعة من القضايا والدلالات ويطرح على المراقب الخارجي وعلى الناخب البريطاني نفسه العديد من الرؤى والتساؤلات التي يؤرق بعضها عدداً كبيراً من المثقفين الانجليز أنفسهم وقد ضاقت، أو بالأحرى انعدمت فرصة الخيار أمامهم وأولى هذه القضايا هي قضية الديموقراطية الغربية ذاتها ولعب حكومة المحافظين بها. وبالرغم من انه لاتزال امام حكومة المحافظين سنة كاملة في الحكم، وأنه ليس ثمة أزمة قومية من النوع الذي يقتضي دعوة الناخبين الى صناديق الاقتراع ولم تفقد الحكومة اغلبيتها المطلقة في مجلس العموم، ولم يدع خصومها الى التصويت على سحب الثقة منها، فقد دعت حكومة مارغريت تاتشر الى انتخابات عامة باكرة.

لماذا؟ . . لان الدراسات المستقبلية والاستراتيجيه قد أوعزت الى ضياع القرار السياسي في حكومة المحافظين بأن الظروف مواتيه الآن لفوز مضمون، وأن متغيرات العام القادم ستفت في عضد شعبيتهم، لأنه من المتوقع أن يعاود معدل التضخم الذي انخفض مؤخرا بشكل ملحوظ الأرتفاع من جديد بعد أن انخفض الى ادنى مستوياته قبل شهور. وأن يرأب حزب العمال المنافس صدوع انشقاقاته، وأن تنجلي أخبار انتصارات حرب الفوكلاند التي ارتفعت بسببها شعبية تاتشر وحكومتها عن وجهها السلبي وثمنها الفادح، وأن يتصاعد عدد العاطلين الى أربعة ملايين وكلها عناصر ستؤدي بالقطع الى انصراف الناخبين عنهم والى ذبول النزعة المحافظة التي بلغت الآن، في ظروف التعصب الشوفيني الذي أثارته حرب الفوكلاند، أوجها والتي تطمح الى أن تضع بصمتها النهائية على وجه الثمانينات بأكملها.

إذن فقد كانت لعبة الانتخابات الباكرة لعبة تقصد في مستوى من مستوياتها الى المناورة على قضية الديموقراطية ذاتها والى الافلات من مقصلة التغيير الذي تلوح به الممارسة الشعبية لحق الانتخاب الدوري. وكانت في مستوى آخر طرحا لقضية عجز اليسار الانجليزي وتفتت النزعة الليبرالية واستغلال المشاعر الشوفينية البدائية التي اثارتها قضية الحرب المحددة في جزر الفوكلاند قبل عام من الدعوة لهذه الانتخابات الجديدة الى جانب هذا كله فقد أثارت هذه الانتخابات الجديدة قضية دور الاعلام الانجليزي الذي يتسم بنزعته المحافظة الواضحة بالقياس الى الاعلام الاوربي عامة في تضييق آفاق الاختيار أمام الناخب العادي. وفي تصوير الانتخابات وكأنها مسألة تقررت نتائجها لحظة الاعلان عنها برغم رداء النزاهة والموضوعية وإتزان التمثيل الاعلامي لوجهات نظر الأحزاب المختلفة وخاصة في الاذاعة والتليفزيون . . والذي لايعدوعن أن يكون مجرد رداء وهمي زائف.

أما الصحافة فقد شهدت لأول مرة موجة كاسحة من الاعلانات الحزبية التي تستهدف تفنيد مزاعم الخصم وتشويه صورته ولقد كانت هذه السمة السلبية في الواقع من المسائل التي سمعتها تتردد كثيرا بين الناس وفي بعض وسائل الاعلام أيضا وهي أن معظم السياسيين يوجهون جلّ جهدهم الى تشويه خصومهم السياسيين وتجريح برامجهم الحزبية وأفكارهم وتوجهاتهم وليس الى طرح رؤاهم الخاصة وتصوراتهم هم حول قضايا الواقع السياسي الانجليزي الملحة وقد أدى هذا الى تفشي الضيق والاحباط بين جمهور الناخبين، والى رغبة الكثير منهم في مقاطعة هذه الانتخابات التي يتهرب فيها الجميع من معالجة قضايا الواقع الملحة، ويتسم فيها المحافظون بالثقة التي تبلغ حد الغطرسة، والعمال بالتخبط والتضعضع وفقدان الرؤية.

فكيف انعكس هذا كله على الواقع الثقافي الانجليزي؟

يبدو للوهلة الأولى أن المشهد الثقافي الانجليزي مشغول باهتماماته وقضاياه الخاصة التي لاتأبه كثيرا بما يدور بين الأحزاب من صراعات فهناك احتفال بالعيد المئوي لكافكا، وإحتفال آخر بصدور ترجمة جديدة في طبعه شعبية (هي طبعة بنجوين) لرواية مارسيل بروست العملاقة (البحث عن الزمن الضائع) وهناك معرضان للسجاد العربي ومجموعة كبيرة من المسرحيات الجديدة التي تعرض في مختلف مسارح لندن الجادة والتجارية على السواء وهناك ايضا موجه من الاهتمام الجاد بقضايا النقد الجديد تتمثل في صدور عدد من كتبه الهامة وفي تبلور مجموعة من المحاولات الانجليزية لصياغة نظرية أدبية جديدة وبلورة تيار نقدي متميز.

غير أن من يتجاوز القشرة الخارجية لهذه الاهتمامات الثقافية المحضة أو يتغلغل الى ماتحت السطح منها يجد أن هناك مجموعة من الوشائج التي تربط بينها وبين المشهد الواقعي فقد تكون موجه الاهتمام بقضايا النقد الجديد ومحاولة صياغة نظرية أدبية جديدة أحد مظاهر الضيق بالواقع الجامد الذي تفشت فيه النزعة المحافظة، وأحد بوادر الرغبة الحقة في التجديد والتغيير والاستجابة للرؤى الاوربية الجديدة التي انبثقت من فرنسا وسويسرا وألمانيا داعية الى اعادة النظر في مفاهيم النقد الادبي على اسس جديدة سواء من خلال البنائية الفرنسية أو مدرسة فرانكفورت الالمانية أوغيرها.

ويلاحظ المتابع للمشهد الانجليزي المعاصر ان هناك اهتماما متزايدا بقضايا النقد الجديد ورغبة متنامية في صياغة نظرية نقدية جديدة أوبلورة موقف متميز من الجديد المطروح في ساحة النقد الأدبي في عالم اليوم. ويسفر هذا الاهتمام عن

نفسه من خلال المحاولة الذاتية للتعرف على الرحلة التي قطعتها الثقافة الاوربية في هذا الميدان و الاستجابة للانجازات النقدية الاوربية الجديدة وخاصة تلك التي انبثقت من فرنسا وسويسرا وألمانيا داعية الى اعادة النظر بشكل جذري في مفاهيم النقد الادبي ومهامه وفي طبيعة القراءة النقدية وتعاملها مع النصوص الابداعية سواء من خلال كشوف اللغوي السويسري فردينانددي سير وتحليله الشائق للجملة باعتبارها أصغر وحدات النص الادبي ومن خلال انجازات المدرسة البنائية الفرنسية واهتمامها بالعلاقات الأساسية التي ينطوي عليها أي نص ادبي والتي تنهض عليها بنيته وخاصة في أعمال الناقد البنائي الكبير رولان بارت اومن خلال مدرسة فرانكفورت النقدية وابدعات نقادها الكبار مثل بينامين وإرنست بلوخ وت و. أدورنو.

وإذا كانت انجلترا قد تابعت هذه الرؤ ى الاوربية الجديدة متأخرة نسبيا، فكشوف سوسير تعود الى بدايات هذا القرن وانجازاته البنائية قد تبلورت في الاربعينات والخمسينات أما مدرسة فرانكفورت فقد صاغت معظم رؤ اها النقدية الجديدة في الخمسينات والستينات فان هذا التأخر في حد ذاته يعكس مدى تخلف انجلترا الثقافي عن ركب التفكير الاوربي المعاصر ويعكس ايضا الضيق الانجليزي التقليدي بالتفكير النظري والرغبة الانجليزية التقليدية في تجنب الاطر النظرية الحديثة. . ومواصلة الاهتمام بالدراسات التطبيقية. وتؤدي هذه الرغبة كما يقول تيري ايجيلتون. . وهو واحد من أهم دعاة النظرية الجديدة في انجلترا ومن أنشط كتابها ـ الى الوقوع في قبضة الرؤ ى والنظريات الادبية النقدية القديمة.

وإذا ماتاملنا المشهد النقدي الجديد في انجلترا اليوم سنجد أنه حافل بالاعمال النقدية الجديدة في فهمها وتصورها للأدب والنقد على السواء وفي طموحها لصياغة رؤ ى نظرية جديدة حتى وأن لم تتمكن من بلورة نظرية جديدة فقد اصدرت سلسلة النبرة الجديدة New Accent التي يشرف على تحريرها تيرنس هوكس والتي تصدر عن دار ميثون للنشر مجموعة من الأعمال النظرية الشائقة عن الشعر (الشعر كتعبير ادبي لانتوني إيستهوب، والقصة (السرد القصصي ونظرياته المعاصرة لكينان) والادب بشكل عامه (الادب والدعاية لفوكز) و(الشفاهية والادبية لوالتي اونج) كما ظهرت في الوقت نفسه مجموعة من كتب النقد الجديدة الهامة لن نستطيع ان نسرد أسماءها جميعا هنا ولكننا سنحاول التريث عند بعضها، وأن نعرض له عرضا سريعا يشير الى طبيعة اهتمامات النقد الانجليزي المعاصر والى نوعية القضايا والهموم التي تشغله.

من اهم هذه الكتب كتاب الناقد الانجليزي المعروف تيري ايجيلتون الجديد عن (النظرية الادبية) وهو كتاب يتناول بالعرض النقدي مختلف تيارات الحداثة ومناهجها في النقد الادبي ويحاول أن يموضع هذه التيارات في اطارها المرجعي والمعرفي ويبدأ الكتاب بمقدمة بعنوان «ماهوالأدب؟» تحاول ان تتعرف على العالم الذي تطمح النظرية الادبية الحديثة ان تكون نظرية له. لان تعريف الادب هو أولى خطوات التنظير له، ولان اي طرح نظري» جديد لقضايا النقد ينطوي سواء اراد اولم يرد وعى ذلك ام لم يعه ـ على مجموعة من المصادرات الاساسية الناجمة عن مفهومه الخاص، للأدب نفسه لاتحاول هذه المقدمة ان تقدم عرضا تاريخيا لماهية الادب لدى مدارس النقد القديمة فايجيلتون يعرف ان هناك عشرات الكتب المتاحة لدى القارىء الانجليزي والتي تقدم ذلك بصورة ضافية، ومن هنا يعمد مباشرة في مقدمته هذه الى تقديم تصور المدارس النقدية الجديدة عن ماهية الادب وحقيقته وعن تصورها المتميز له.


اليوت

ويعقب هذه المقدمة فصل اول بعنوان «تطور النقد الانجليزي» يمس رو ى عدد من نقاد هذا القرن مثل اليوت وليفيز وريتشادز وايمبسون وولتر رالي الى مدرسة النقد الجديد الأمريكية في محاولة لتاسيس خلفية تاريخية ونظرية للنقد الجديد في الادب الانجليزي، من جهة، ولموضعة هذا النقد في اطار علاقاته المرجعية والمعرفية المعقدة من جهة اخرى وينطلق ايجيلتون بعد ذلك لدراسة مناهج النقد الحديثة وتيارات النظرية الادبية المختلفة في الفصل الثاني من هذا الكتاب بادئاً بالظاهراتية التي يحلل خلفيتها الفلسفية عند هوسرل وهايدجر وتبدياتها الادبية عند بوليه وريتشاردز وستر وبنسكى وعدد من النقاد الأمريكيين ثم ينتقل الى التاويلية وأسسها الفكرية عند هايدجر وجادامر وهيرنتن وانجازاتها الادبية عند ريتشاردز بالمر وجان بيير ريكار وهبليس ميلر ثم الى نظرية التلقي أو جماليات التلقى كما يحلو للبعض أن يدعوها واستقصاءاتها في علاقة الميراث الثقافي والتقاليد والمواضعات الادبية التي ينتج العمل الادبي ويستهلك في ظلها بنوعية وطبيعة تلقى هذا العمل ونقده وتفسيره والتعامل مع عناصره الجمالية عارضا لاعمال عدد من كتابها البارزين مثل فولفانج إسير أورولان بارت هانز جيس أوستانلي فيش خالصاً من هذا كله الى أن ادب القيم والمفاهيم والتقاليد الادبية ليست بأي حال من الاحوال ثابتة وجامدة وانها متغيرة ومتحورة على الدوام.

ويخصص ايجيلتون الفصل الثالث من كتابه لمدرستين متكاملتين ومتداخلتين من مدارس النقد المعاصر هما البنائية والاشارية فيسرد علينا الخلفية التاريخية لهما والتي تضرب بجذورها في انجاز المدرسة الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية وبعض ممارسات مدرسة النقد الجديد في أمريكا وكندا وخاصة عند الناقد الكندي الكبير نورثروب فراى، ثم يتريث عند بعض انجازات البنائيه والاشارية في تحليل النص الشعري او القصصي وفي الكشف عن العناصر الاساسية التي تميز النص الادبي عن غيره من أشكال الكتابة الاخرى.

أما الفصل الرابع فانه يتناول فيه مابعد البنائية من اضافات ومحورات في نظرية الادب وفي مناهج النقد التي تتعامل معه بالتالي وخاصة المدرسة التي تعرف حاليا بالتفكيكية Deconrtsuction والتي تنهض على فكر جاك ديريدا الفلسفي الذي ينقض الكثير من مقولات المدرسة البنائية ويعيد تركيبها من جديد وفق منطق

اوليات مغـايـره بل ومعاكسة للمنطق الذي تركب به البنائية مقولاتها بل للمنطق السببي الـذي ينهض عليـه معظم الفكـر التقليـدي النقـدي منه والفلسفي على السـواء ثم يختتم عمله الشـائق هذا بخـاتمه قصيرة بعنوان النقد السياسي يحاول فيها أن يبلور مفهومه الخاص للنظرية الادبية والذي ينهض على ضروره التعامل مع النص الادبي باعتبـاره عمـلا ابـداعيا له خصوصياته وشفرته وطبيعته المتميزة دون التخلي عن التـزام النـاقـد بقضـايـا عصـره وهمومـه الشاملة أو اهمال الاطر المرجعية المعرفية التي صدر عنها وفيها ولها وبها هذا النص الادبي المتميز.

وبالاضافة الى كتاب تيرى ايجيلتون هذا هناك ثلاثة كتب جديدة أخرى عن النقـد التفكيكي وهي (النقـد التفكيكي : النظرية والتطبيق) كريستوفر نوريس (عن التفكيكيـه : النظريـة النقـديـة فيـما بعـد البنـائيـة) لجونثان كالر. و(النقد التفكيكي : مقـدمـة متخصصة) لفينسنت ليتش وهي كلها كتب تحاول أن تقدم للقـراء هذه المـدرسـة النقـدية الجديدة التي انبثقت عن البنائية وضدها في الوقت نفسـه . وهي مدرسـة تعيـد النظـر بشكـل جذري في مسـألـة التسلسـل الهـرمي للتعارضات والتناقضات الثاوية في اي نص ادبي مكتوب طامحة الى تغيير قواعد التنـاول النقـدي ومناهجه وأدواته والى تفجير قواعد التفكير المألوفة والتي تنهض على السببية وعلى الرؤ ية التقليدية للعالم ولعملية الكتابة وطبيعة اللغة على السواء.

وتحـاول التفكيكيـة تأسيس قواعـد جديـدة للتفكـير وللاحالة، تنفى واحدية النص وتقـول بتعـدديتـه وتلغى بالتـالي واحدية القراء وواحدية التلقى بل وتقول بخطـل ايـة قراءة نقـدية لاتحاول ان تكون تعدديه وتفككية لانها ان لم تفعل ذلك تقـع بالقطـع في اسر التصورات التقليدية المسبقة والخاطئه وتطيح التفكيكية اثناء ذلك كله بالكثير من الاسس والافتراضات التي قامت عليها البنائية والتي قالت معها بمحاولة تأسيس علم جديد للادب لان النص الادبي وفق تصورات النقد التفكيكي ينطـوي على مجموعـة من الابنيـة والانسـاق المتعـددة والمتصـارعة في دلالاتهـا الاشـاريـة وبـالتـالي تتطلب عمليـة نقـده فرز هذه العنـاصـر المتشابكة والمتداخلة معا دون فصم عرى العلاقة بينها وبين دلالاتها الاشارية الثرية والمعقدة.

المسرح وظلال الحرب

واذا ماتركنـا ساحـة النقـد الادبي بانجـازاته الجديده المعقدة التي على ضيق واضح بالقديم وعلى رغبة قوية. النقد الانجليزي المعاصر وتطعيمه بكل مايدور في القـارة الاوربيـة من تيـارات الفكـر والحـداثـة، وإنتقلنـا الى سـاحـة المسـرح الانجليـزي الـزاهـر وجدنا العديد من المسرحيات التي تعكس الكثير مما يدور في الـواقـع الانجليزي من هموم وقضايا وقد شاهدت في هذه الزيارة أربع مسرحيات المسـرحيتـان الاوليـان تدوران حول قضيـة الحرب والتغير والمصير الانساني وهما مسـرحيـة الكـاتب الفرنسي المعروف جان جير ودو (لن تقع حرب طروادة) والتي ترجمهـا الى الانجليـزيـة الشاعر المسرحي الموهوب كريستوفر فراي وأخرجها على خشبـة المسـرح القـومي العتيـد كاتب مسـرحي آخـر هوهـارولـدبنتـر ومسـرحية (إنتصـار) للكـاتب الانجليـزي المعاصر هاورد وباركر والتي عرضت على مسرح «الـرويـال كورت» المعـروف بتقديمه لأهم أعمال الجيل الجديد من كتاب المسرح الانجليزي الواعدين وإن كان باركر الذي رسخ قدمه في عالم التأليف المسرحي، وقدم له المسرح الانجليزي على إمتداد السبعينات العديد من المسرحيات الهامة والجيدة، يعد واحدا من ألمع كتاب أحدث موجة رسخت أقدامها في عالم المسرح الانجليـزي، وهي المـوجـه التي تضم عددا من الكتاب الموهوبين مثل دافيد هير وهاورد برينتون وسنوويلسون وستيفن بولياكوف.

والغـريب أن هنـاك الكثـير من أوجه التشابه بين المسرحيتين برغم بعد الشقة بينهما تاريخيا وموضوعياً وموقفيا فمسرحية جير ودو قد كتبت عام ١٩٣٥ بينما كتبت مسرحية باركر هذا العام وتدور مسرحية جحير ودو في إطار اسطوري من أحداث حرب طروادة المعـروفـة في (الاليـاذة) وإن حاولت أن تنقض الاطـار الاسطوري الـذي انطلقت منـه وأن تعـارض منطقـة وحتميتـه كما يقـول بذلك عنوانها، وأن تكشف عن العنـاصـر الثـاويـة في المـوقف الـرئيس الـذي انطلقت منـه أحداث (الالياذة) وهو وقوع حرب طروادة لترى اذا ماكان ممكنا درء خطر هذه الحرب الضروس.

وكـذلـك تدور مسـرحيـة باركر في اطار تاريخي شبه أسطوري أيضا، وهواطار الثـورة الانجليـزيـه التي قام بها اوليفـر كرومـويل عام ١٦٤٩ والتي عادت بعدها الملكية مرة اخرى الى انجلترا عام ١٦٦٠ وتتعامل مع هذا الاطار التاريخي بقدر كبير من الحرية دون أن تتورع عن نقضه والتناقض معه في أكثر من موقف كما فعل جير ودومع اطـاره الارسطـوري واذا كان من اليسـير أن ينقض الكـاتب إطـارا أسطوريا، فإن محاولة تفجير إطار الوقائع التاريخية ومناقضة منطقها أصعب بكثير ليس فقـط لان لتنـاول الـواقـع التاريخي في الفن تقاليده ومواضعاته المعروفة ولكن ايضـا لان الالتـزام ببعض الـوقـائـع التاريخية ونقض بعضها الاخر يخلق حالة من التشوش والخلط تضعف العمل وتلقى الشك على الكثير من منطلقاته.

لكن المسـرحيتـين تختلفـان بعـد ذلـك كثـيرا، إذ تحاول مسـرحية جير ودوفي صورتها الانجليزية المعاصرة وفي تفسير مخرجها هارولد بنتر أن تقدم تبريراً فكريا وفلسفيا لحتمية الحرب وقدريتها رغم كل المحاولات المخلصة لمنعها والغاء أسبابها فنحن نعـرف من ملحمـة هومـير وس الخـالدة أن حرب طروادة قد وقعت، ولكن جير ودو يحاول أن يبرهن على حتميـة وقـوعهـا من خلال التـوجـه الى النقيض المباشر لهذه الحتمية والذي يطرحه عنوان مسرحيته ذاته.

وكأن الحرب نوع من الأعصار الطبيعي الذي لايمكن درءه أوحتى توقي شروره ويحـاول في الـوقت نفسـه أن يضفي على مسـرحيته طابعا عصريا وفلسفيا بحيث يجعلها قادرة على لمس الكثير من قضايا الواقع وهمومه.

وقـد ابـرز الاخـراج المسـرحي هذه المعاصرة برغم محافظته على المناخ القديم واستعمـالـه للمـلابس التاريخية ولجوئه الى المشهد التاريخي فبدت المسرحية وكأنها محاولـة للتعليق على حرب الفـوكلاند وليست تناولا تاريخيا وفلسفيا لحرب طرواده وبـدا النقـاش الطـويـل في نهايتها حول حتمية الحرب برغم كل محاولات هيكتور وأوليسيـز لتجنبهـا وكأنـه محاولـة لتصـويـر ماجـرى في بريطانيا أثناء أزمة فوكلاند الشهيرة وكأن الجميع كانوا ضد الحرب ولكن الحرب كانت برغمهم كلهم قدرا محتوما.

وقد استطاع جير ودو في مسرحيته الشعرية الشفيفة أن يلمس الكثير من قضايا المصير الانساني الفلسفية، خاصة وأن المسرحية كلها تدور في طروادة نفسها بعد أن عاد اليهـا باريس ابن ملكهـا بريـام بالجميلة هيلين زوجـة الملك الاسـبرطي مينيـلاوس ولاتملك هيلين قلب الفتى باريس وعقله فحسب ولكنهـا تملك ايضـا قلوب أهل المدينة بأسرها : الصغار والشباب والشيوخ معا ومن هنا ما ان يقترح هيكتور ردهيلين الى بعلها ودرء خطر الحرب حتى يثور عليه الجميع وإن وقفت في صفـه نسـاء طروادة اللواتي هددهن قدوم هيلين الجميلة الى مدينتهم وإستئثارها باعجاب الجميع.

ويحاول هيكتور أن يتغلب على كل العقبات وأن يقنع الجميع بها في ذلك باريس

وهيلين نفسيهما، وحتى أوليسيز نفسه الذي يجيء لاعلان الحرب والذي يزعجه ردهكتور بأنه يعيد ملكتهم هيلين سالمة مكرمة مايلبث بعد طول جدل أن يقتنع لكن الاحداث تفلت من ايدي الجميع في النهاية وتندلع الحرب وكأنها قدر محتوم لاسبيل الى رده او التغلب عليه. وبرغم جمال العرض وشاعرية اللغة وبساطة الاخراج وجودة التمثيل وكلها أمور يعتادها المشاهد في عروض فرقة المسرح القومي العتيدة فإن محاولة اتخاذ هذا العرض المسرحي الجميل تكأة لتبرير سياسات المحافظين ولو عن بعد، أدى الى الانتقاص من شاعرية هذا العمل المسرحي الجيد وروعته.

اذا كان عرض (لن تقع حرب طروادة) قد حاول أن يبرر ولو عن بعد ما دار أثناء حرب الفوكلاند في انجلترا فإن مسرحية هاورد باركر تبحث عن معادل لهذا النصر العسكري المقلوب الذي أدى الى تكريس سياسات المحافظين الرجعية والى تفاقم الازمة الاجتماعية والاقتصادية في انجلترا والى ارتفاع عدد العاطلين الى معدل لم يحدث في تاريخ انجلترا الحديث ولم تعرفه حتى الان اي من الدول الاوربية او الصناعية الاخرى وتجد هذا المعادل في نصر مقلوب آخر وهو عودة الملكية وانتصارها على تمرد أوليفر كروموويل الذي يرفض الكثير من الانجليز ومعهم كل كتب التاريخ على تسميته بـ «الثورة».

فما جرى عام ١٦٤٩ في انجلترا ليس الا مجرد أزمة برغم أنها أطاحت بالملك وأعادت تنظيم البلاد سياسيا واستمرت في الحكم لخمسة عشر عاما اويزيد، و«الانتصار» الذي تتحدث عنه المسرحية هو هذا الانتصار المقلوب الذي ادى عام ١٦٦٠ الى عودة الملكية مرة أخرى وتنصيب تشارلز الثاني ملكا للبلاد وهو انتصار كلف الشعب الانجليزي ثمنا فادحا وان كان اقل فداحة من الثمن الباهظ الذي كان عليه ان يدفعه بعد قرون ثلاثة ثمنا لانتصار مقلوب آخر في حرب الفوكلاند.

وتعتمد المسرحية على مجموعة من الشخصيات التاريخية الاساسية مثل الشاعر الانجليزي الكبير ميلتون والملك تشارلز الثاني وعشيقته دوقة ديفنشاير براديشو وغيرها من الشخصيات التاريخية التي لعبت دورا واضحا في مرحلة عودة الملكية ولكنها لاتلتزم كثيرا بالاحداث التاريخية. وتهتم اكثر ماتهتم بالجانب الاجتماعي من التاريخي وبتاثير عودة الملكية وانعكاسه على مختلف طبقات الشعب الانجليزي في هذه المرحلة.

ذلك لان انتصار مسرحية عن الواقع الانجليزي المعاصر تتخذ من التاريخ قناعا او اطارا تقدم فيه رؤيتها المعاصرة والنقدية الجارحة في كثير من الاحيان لانجلترا في الثمانينات وللمشاكل التي تعاني منها تحت وطاة حكومة المحافظين التي يهاجمها باركر في مسرحته بشراسة واضحة.

ولايعني هجوم باركر الشديد على حكومة المحافظين في مسرحه انه يساند حزب العمال فقد سبق له في مسرحيتين سابقتين له ان هاجم العمال بنفس الاقتدار والشراسة فهاورد باركر ككثير من المسرحيين الجدد ضائق بالبديلين التقليديين معا، ويحاول الدعوة مع عدد من زملائه الى بداية جديدة كلية والى عالم جديد تتمتع فيه الطبقات المقهورة بقدر اكثر من الحرية والسعادة.

بيترجيل ومسرح اللاتواصل

بيترجيل احدث القادمين الى الجيل الذي ينتمي اليه باركر وهو الكاتب الذي شاهدت له مسرحيتين هذه المرة يعرضهما المسرح التجريبي بالمسرح القومي ايضا وهما مسرحيتا (تغير طفيف) و(ضربة لخارج الملعب) وقد سبق ان عرضت مسرحيته تغير طفيف على مسرح الرويال كورت عام ١٩٧٦ فاثارت اهتماما كبيرا لتماسكها وتوترها وشكلها المسرحي الجديد وقد اعاد المسرح القومي تقديمها هذا الشهر مع مسرحيته الجديدة (ضربة خارج الملعب) وقد اخرج بيتر جيل الذي عين مؤخرا مشرفا على مسرح كوتسلو وهو المسرح التجريبي في المسرح القومي هاتين المسرحيتين بنفسه وان قدمت كل مسرحية في عرض مستقل.

وقد شاهدت مسرحية (تغيرات طفيفة) اولاً فشاقني بناؤها وهالتني رؤاها القائمة التي تتفق مع رؤى باركر في الشهادة السلبية على الثمانينات ومن قبلها السبعينات في المجتمع الانجليزي وتقوم المسرحية على اربع شخصيات فقط هي جيرارد وأمه مزهارت وفينسنت وأمه مسزدريسكول، وهي شخصيات غير قادرة على الحوار دون الاندلاع في صراخ عصبي حاد ناجم عن فقدان القدرة على التواصل بعد ان سحقتها الظروف الاجتماعية القاهرة.

ومن هنا توشك أن تكون المسرحية مجموعة من المنولوجات المتقاطعة التي تتحول بسهولة واضحة في الزمان والمكان دون أن يتحرك أصحابها على خشبة المسرح حتى اذا مابدات هذه الشخصيات تتحرك على الخشبة السوداء الفارغة والمحاطة بخلفية سوداء قاتمة فانها تتحرك في دوائر مغلقة كبشر محكوم عليهم بالحصار الابدي، الحصار داخل الذات والحصار المفروض على الذات من خارجها من ظروف القهر والتمزق الاجتماعي والاحباط ويتفاعل الحصاران معا في حركة جدلية خلاقة تكشف لنا الكثير من مخبوءات الشخصية والواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه وتضيق به في الآن نفسه.

وإذا كان المستوى الاجتماعي شديد الوضوح في هذه المسرحية فإن فيها ايضا قدراً كبيراً من هموم النفس ومن تأثر المصير البشرى بهذه الهموم النفسية الذاتية لانها في الوقت نفسه مسرحية عن عملية نمو كل من جيرارد وفينسنت وهما جاران من حي فقير نشا معا ثم توزعت بهما السبل ولكن ايا منهما لم يتمكن من تكوين اي صداقة حقيقية في حياته غير زمالة السنوات الطويلة بالمدرسة مع جاره والتي تحولت الى صداقة وطيدة وعميقة الدلالات.

ولكن حتى هذه الصداقة الوطيدة لاتفلح في التعبير عن نفسها في عالم اللاتواصل هذا، فيتشتت الصديقان وتتوزع بهما السبل ولايفلحان في تحقيق سعادتهما الفردية اوحتى في الافصاح عن مشاعرهما تجاه بعضهما البعض في هذا العالم الذي تنقطع فيه الاوصال، لابين الصديق وصديقه فحسب، وانما بين الابن وإمه ايضا.

وتوشك العلاقة بين الاطراف الثلاثة ان تكون هي موضوع المسرحية الاخيرة ايضا (ضربة لخارج الملعب) والتي تستمد عنوانها من مصطلحات لعبة الرجبي الشهيرة بانجلترا والتي يكون فيها على اللاعب اذا ماشتد الضغط على مرمى فريقه ان يشتت الكرة بضربها خارج الملعب ومن هنا فان المسرحية تقدم موقفا يتطلب مثل هذه الضربة التي تخفف الضغط على الموقف وتبدو هذه المسرحية وكأنها تكمله لمسرحية (تغيرات طفيفة) لاننا نلتقي فيها بصديقين تتعمق بينهما الصداقة وتنقطع اوصال التفاهم والتواصل في الان نفسه اما الشخصية الثالثة في هذه المسرحية الجديدة فهي زوجة احدهما وان كانت تحب الاخر في الوقت نفسه وتتمنى لوكانت قد تزوجته دون ان تستطيع ان تشبع رغبتها منه ودون ان يتمكن هو من أن يخون صديقه ان يخون نفسه في الوقت ذاته.

وتحت وقع هذا الضغط النفسي الشديد تدور احداث المسرحية التي لاحدث فيها وإنما تعتمد كسابقتها على مجموعة من المنولوجات المتقاطعة التي تجتهد فيها الشخصيات للتعبير عن ذاتها والتواصل مع الاخرين ولكنها لاتفلح الا في تأكيد

استحالة التواصل وتكثيف حالة الاحباط التي تعاني منها ومنذ امد سحيق هذا العصر محكوم عليه بنوع فريد من العزلة الابدية برغم وجود الاخرين من حوله.

وتقدم مسرحيتا بيتر جيل الجانب الاخر للتاريخ الاجتماعي الذي قدمته مسرحية باركر، وهو جانب المعاناة الفردية الساحقة في ظل هذا العالم الذي لاتتحقق فيه الا الانتصارات المغلوبة ولايعرف انسانه الامرارة العزلة والوحدة واستحالة التواصل.. حتى اكثر المشاعر الانسانية نبلا وشرفا وجمالا لايستطيع انسان هذا العصر ان يوصلها للاخرين وبالتالي لايتمكن من ان يحقق بها وعبرها سعادته المرجوة.

الدكتور صبري حافظ

باسترناك واولغا

روابط الدم

«روابط الدم» هو عنوان الكتاب الذي صدر مؤخراً ومؤلفته هي باتريشيا بليك «الناقدة الادبية» التي صدرت لها عدة دراسات جادة تناولت فيها هموم ومشاكل الادب الحديث وسيرة عدد من المؤلفين البارزين في هذا القرن.

وروابط الدم» أو الانسجام الفكري بين بوريس باسترناك وأولغا فريد نبرج» للفترة من ١٩١٠ - ١٩٥٤. الكتاب يبدأ بمقطع نشرته مجلة «لندن ديلي اكسبريس» عن قصة باسترناك الخالدة «الدكتور زيفاجو». ففي عام ١٩٥٨ كتبت المجلة المذكورة تقول:

لم تحض أية قصة بتصفيق هائل كالذي حصلت عليه قصة زيفاجو»

وفي نفس العام ترجمت القصة الى اللغة الانكليزية اي بعد عامين من تهريب باسترناك قصته المذكورة الى خارج الاتحاد السوفيتي وجاءت المفاجأة عندما فازت بجائزة نوبل للآدب مما اثارت موجه من الجدل عمت الاوساط الادبية في مختلف بقاع الارض.

وكان التساؤل المطروح هل فازت القصه فوزاً سياسياً أم فوزاً أدبياً، اي بعبارة اخرى هل استغل النص الادبي استغلالاً سياسياً على الرغم أن النعوت التي وصفت بها القصة والحماس المبطن من بعض النقاد الادبيين الى درجة ان القصة قورنت بالحرب والسلام رائعة تولستوي وفي عام ١٩٥٩ اعلن الناقد (ادموند ويلسن) ان هذه القصة سوف تكون اكبر حدث في الوسط الادبي وفي تاريخ الادب الا أن هذا الرأي لم يتحمس له الكثيرون من النقاد في حينها فقد كانت الضجة السياسية طاغية على العمل الادبي نفسه وقضية باسترناك نفسه بدأت اكثر اهمية من رواية وقد زادت اهميته الكاتب عندما رفض ان يستلم الجائزة الممنوحة له كما رفض في نفس الوقت مغادرة الاتحاد السوفيتي الى الغرب. ولكن الحماس الغربي لم يمنع من اخراج القصة كفلم سينمائي، مثل دور البطولة فيه عمر الشريف الذي جسد شخصية الدكتور (زيفاكو) الذي هو في نفس الوقت شخصية باسترناك الحقيقية..

وبعد صدور القصة، تساءل العديد من القراء والنقاد عن شخصية البطله «لارا» وتساءلوا أتراها هي الاخرى شخصية حقيقة مثل مؤلف القصة؟!

وفي عام [١٩٧٨] نشر كتاب اسير الوقت «الذي يروي ذكريات الكاتبة [أولغا ايفانسكيا] فأدرك القراء والنقاد أن «أولغا» هي لارا في «دكتور زيفاكو» فقد تطرقت المذكرات الى سيرة حياة باسترناك الرائعة وعلاقته باولغا». وكان هذا الكتاب فاتحة لاصدار كتب اخرى تحتوي الرسائل المتبادلة بين باسترناك واولغا». هذه الرسائل التي تروي قصة (٤٤) عاماً من الذكريات الدافئة و (٤٤) عاماً من المشاكل التي عاشها باسترناك واولغا.. خلال فترات التطهير والحرب، والغريب أن (أولغا) كانت ابنة عم باسترناك وهي قريبته بالدم والروح والثقافة فاولغا كانت اديبة كلاسيكية وكان بوريس باسترناك ابرز اكبر الشعراء المحدثين في الاتحاد السوفيتي وقد ضمت الرسائل الكثيرة ما كان يعانيه باسترناك، ونقل تلك المعاناة في قصة الدكتور «زيفاكو» التي كتبها في اواسط الاربعينات وبعد أن اكملها كتب عنها مقالاً يحلل فيها الدوافع التي دفعته لكتابتها فقال:

«انها اول عمل حقيقي لي. لقد كنت ارغب في كتابة رواية تخلد تاريخ روسيا في (٤٥) عاماً ولكنني وجدت نفسي اكتب قصة حزينة موحشة خطت بتفاصيل رائعة ومثالية وكأنها عمل من اعمال ديستوفسكي أو ديكنز»

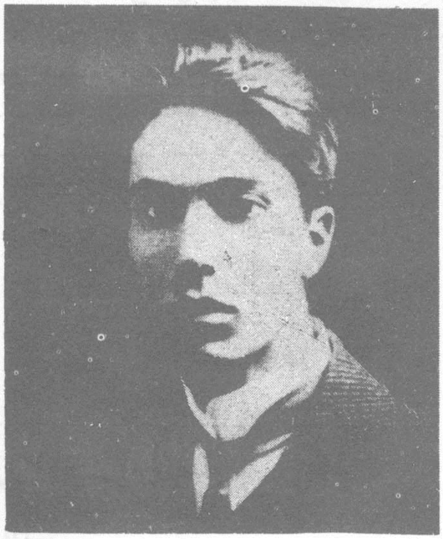
في خلال عامين كان باسترناك قد اكمل القسم الأول من قصته والتي ترجمت في جزئين وكتب في حينها رسالة الى ابن عمه يخبره فيها بانه قرر تأجيل نشر الكتب في الوقت الحاضر واعترف باسترناك بالرسالة بانه أغفل الجانب الفني في روايته المشهورة ولكن العمل بحد ذاته وعلى حد قول باسترناك ظل عملاً ادبياً يغور في اعمق الاحاسيس وانه يبقى هناك مايسمى بالفن اذا كان هناك فن في هذا العالم.

لقد استمر باسترناك في الكتابة وكتب مرة لاحد اصدقائه يقول:

(انني اكتب من اجل اصدقائي القلائل الذين يحبونني وساستمر اكتب قصتي هذه كما لو انها رسالة مطولة لهم وفي جزئين.

انهمك باسترناك في الحب والعمل وتجاهل الخطر المحدق به خلال فترة التطهير التي اعلنها ستالين وكان عمره ثمانية وخمسين عاماً عندما





وقـع في حب (أولغـا ايفـاتنسكمي) واصـابته حالة نفسية كالتي وقع بها بطل قصته المشهورة يوري زيفاكو تجاه لارا حيث كتب يقول:

استشعـر بغضب وسعـادة لاتـوصف. هذا الشعـور ينتابني في وقت واحد فأنا حر طليق كأبن الثامنة عشر من العمر ولكنني في نفس الوقت احس انني لازلت مقيداً حيث انني أحس وكأنني لم اكبر بعد لكي ارى الاشياء الاساسية ولم اعرف كما هو رائع الضحك في الحياة الذي هو لغة الارض والسماء.

وبعد سنة واحدة من علاقة باسترناك بأولغا القي القبض على أولغا وارسلت الى مخيمات العمـل الاجبـاري لمدة خمس سنوات قضت منها عامين ثم اطلق سراحهـا، ومن الغـرائب التي سطـرت فيهـا مذكرات اولغـا «اسير الوقت» اكتشافنا لحقيقة شقيق باسترناك المهندس المعماري الكسنـدر باسـترنـاك الـذي كان مهنـدساً مرموقاً في موسكو. ويعمل لحساب الاستخبارات في نفس الوقت وقد جسده باسترناك في شخصية «ايفاكروف» في دكتور «زيفاكو»

لقـد كان واضحـاً من قراءة مذكـرات اولغا ويدنبرغ» ان الانسجام كان واضحـاً بينهـا وبـين باسـترنـاك وكـلاهما كان يجد في الاخر جاذبية لاتقـاوم كما كانـا من اللغـويـين الممتـازين وقـد حافظـاً على قوة لغتهما وطـورهـا رغم الظـروف والصعـاب خلال فترة التطهير القاسية، لقد كانت أولغـا وابن عمهـا باسترنـاك نمـوذجين من الفكر والذكاء النادر والتفاهم الروحي الذي قلما يكون له نظير في هذا العالم ونذكر ان اولغا قالت بعـد ان قرأت روايـة باسترنـاك الدكتور «زيفاكو» ان هذه القصة يجب ان تمتلك لا أن تقرأ تماماً كا الرجل الذي لايقرأ المرأة ولكن يحتفظ بها.

عبد الاله رؤوف